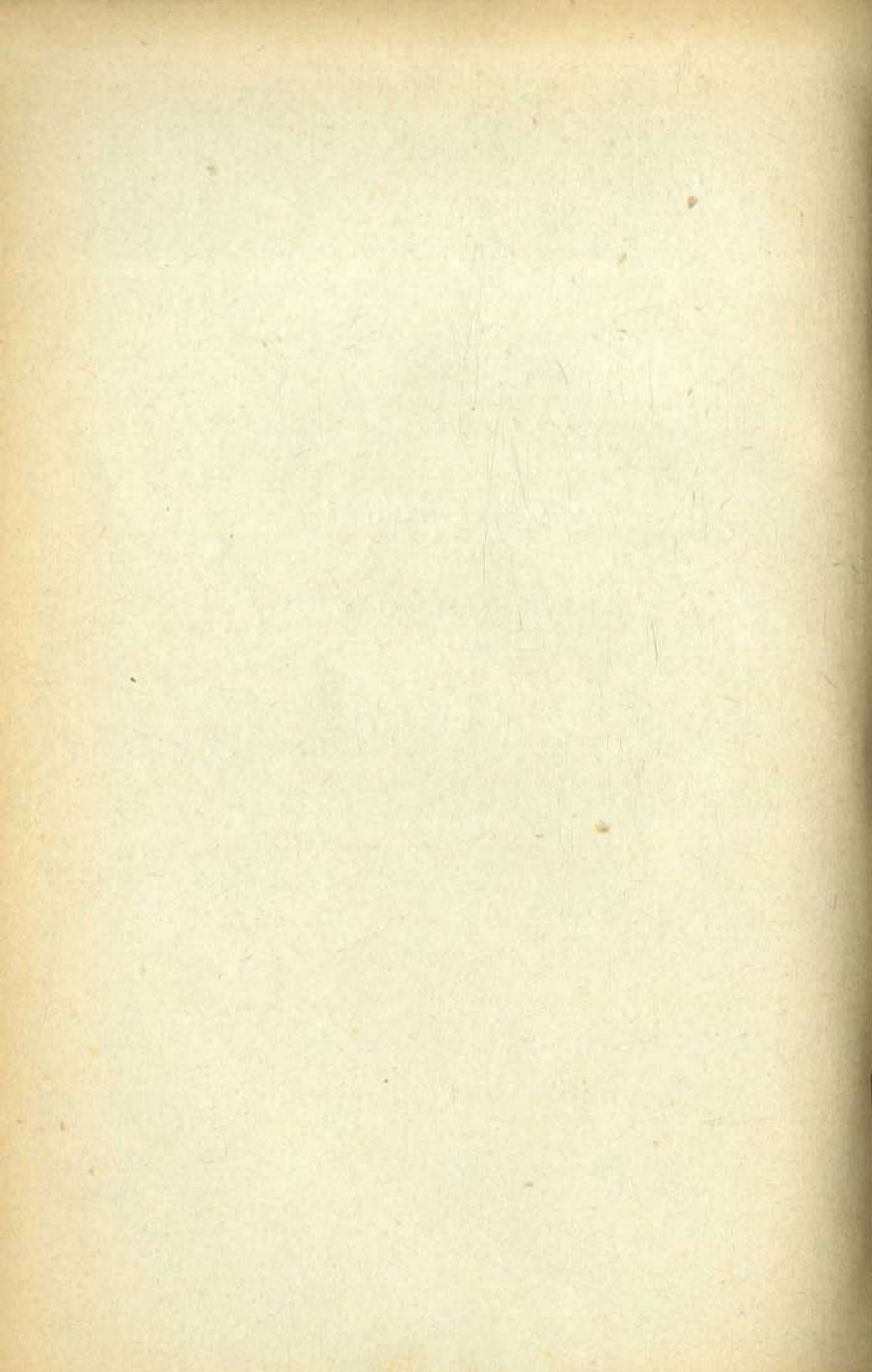
GIOVANNI GENTILE

FRAMMENTI DI ESTETICA
E
LETTERATURA

LANCIANO
R. CARABBA
EDITORE

ALLA CARA MEMORIA

DI

ABDELKADER SALZA

AVVERTENZA

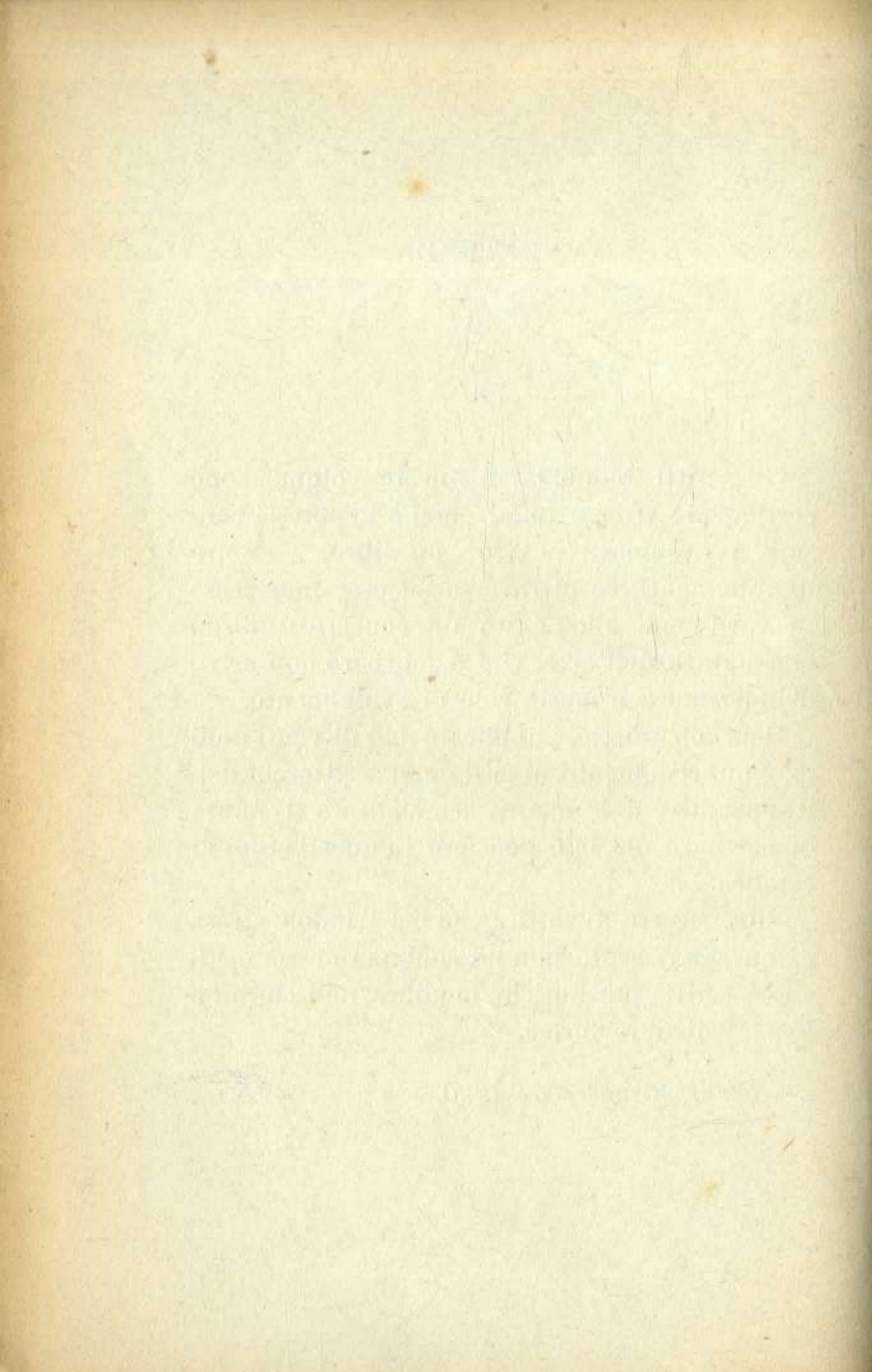
Gli scritti radunati in questo volume sono certamente troppo tenui perchè io potessi pensare a riesumarli e farne un libro, sia pure di frammenti, se attraverso ad essi non fosse in vari modi adombrato un concetto intorno alla natura dell'arte, che a me pare non privo d'importanza e meritevole di svolgimento.

Il primo saggio, pubblicato più di venti anni fa, è qui ristampato, al pari degli scritterelli dell'appendice, unicamente per additare il punto di partenza del mio pensiero in questi studi di estetica.

Non occorre avvertire che per l'indole stessa di questa raccolta non mi sono permesso, negli stessi scritti più antichi, modificazioni che non fossero di pura forma.

Roma, 20 novembre 1920.

G. G.

I

IL CONCETTO DELLA STORIA

Dagli *Studi Storici* di A. Crivellucci, VIII (1899) 103-33, 169-201.

I

Alcuni anni fa il Villari pubblicava un lungo scritto dal suggestivo titolo: *La storia è una scienza?*[1] Domanda di moda allora fuori d'Italia, ma nuova fra noi. La quale per altro in quello scritto non riceveva una chiara risposta; poichè l'illustre autore ne toglieva occasione per toccare sommariamente di molti argomenti che avessero qualche attinenza al suo tema, fino a trascurare quasi del tutto la questione principale. In sostanza il suo pensiero era questo: che la storia non è scienza perchè tiene dell'arte; non è arte perchè ha pure della scienza; e dunque è storia, una produzione speciale dello spirito umano. Ma la questione era appunto questa: la storia si deve considerare come scienza o come arte, movendo dal presupposto che non v'abbia se non due categorie di produzioni dello spirito: scientifiche e artistiche? Il Villari quindi, con la sua soluzione, veniva a negare intrinsecamente il presupposto del problema, e quindi a negare il problema. Il che avrebbe potuto fare, soltanto se avesse dimostrato che quel presupposto è una ipotesi gratuita ed arbitraria. Ma di questa dimostrazione non sentì il bisogno.

---

[1] Nella *N. Antologia*, 1 febbraio, 16 aprile e 16 luglio 1891; ristampato poi nel vol. degli *Scritti vari*, Bologna, Zanichelli, 1912.

Venne, dopo un paio d'anni, una memoria di Benedetto Croce dal titolo: *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*[1]; memoria ardita nella tesi enunciata fin dal titolo, stringata ne' ragionamenti, breve, tagliente, piena d'osservazioni acute; che, come avviene delle scritture di singolar merito, mise il campo a rumore. Piovvero le critiche, e il Croce rispose in una seconda memoria di *Discussioni;* che poi riunì alla prima e ripubblicò con due nuovi scritterelli, i quali miravano a lumeggiare ancor meglio il tema contrastato, in un libro, sul quale anch'io ebbi a scrivere[2], e contro il quale tornarono ad aguzzare le armi i critici, specialmente studiosi di storia, scandalezzati, del concetto, cui si voleva ridurre la loro *scienza*. Uno storico tedesco giunse ad affermare nella *Historische Zeitschrift* del Sybel, concludendo una sua recensione molto severa, che l'unico merito delle memorie del Croce era quello di aver dato occasione a un certo libro, che io ho dovuto giudicare, a malincuore, assai duramente per voler essere giusto[3]; dove io affermerei, che l'unico merito di questo libro è di esser nato in occasione di quegli scritti suggestivi del Croce.

I quali non cessano ancora di fecondare le menti degli studiosi; e son pochi mesi che è venuto in luce un bel libro del Trojano, che non accusa per vero questa paternità, ma è stato provocato dalla prima memoria del Croce. E questa vi è a parte a parte combattuta

---

[1] Letta all'Accademia Pontaniana di Napoli nella tornata del 5 marzo 1893.

[2] Il libro del CROCE è: *Il concetto della storia nelle sue relazioni col concetto dell'arte*, Roma, Loescher, 1896; il mio articolo uscì nel vol. VI (1897) degli *Studi Storici*, pp. 137-152; ed è riprodotto nell'Appendice di questo volume.

[3] Negli *Studi Storici*, VII (1898), 435-8.

tacitamente, ma pur giudicata in una noterella della appendice bibliografica come, « a parte alcuni difetti, *avente* il merito di avere ben posto il problema fra noi, e, senza perderlo mai di vista, d'averne cercata la soluzione sulla sua vera via » [1].

L'autore dichiara di voler trattare, con una certa larghezza, delle relazioni della storia con l'arte in forma di *Prolegomeni* a un'opera che tenterà di fondare una *fisica* della storia come scienza sociale; cioè di costituire la storia come scienza delle *cause naturali* dei fatti storici: cause naturali propriamente dette e morali anche, in quanto però derivanti dalla *natura* propria dell'uomo e della società in che l'uomo vive. Ma bisogna prima scacciare dal tempio della storia i profanatori; distruggere una volta per sempre il vecchio e tenace pregiudizio rincalzato da recenti discussioni teoriche, che far della storia equivalga a fare un'opera d'arte: poi verrà la volta di edificare questa nuova storia scientifica, questa nuova fisica. Intanto questi Prolegomeni sono una vera ira di Dio contro i profanatori: una guerra senza tregua e senza quartiere. Un'epigrafe sul frontespizio, tolta dall'Antologia storica greca, ci ammonisce *ὡς μόνῳ ἂν τῷ σοφῷ πρέποι ἱστορίαν συγγράφειν*, ed è l'epigrafe di tutta l'opera. Un'altra in un occhietto interno è poi l'epigrafe di questo volume preliminare: ed è presa dalla *Filosofia del bello* del Hartmann: « ... *ist der historische Bericht kein Kunstschönes: denn sein Zweck ist nicht der, ästetisch genossen zu werden, sondern historisch Wahrheit festzustellen und mitzutheilen, und zwar Wahrheit in realistisch Sinne, welche jede Idea-*

---

[1] P. R. TROJANO, *La storia come scienza sociale*, vol. I, Napoli, Pierro, 1898, p. 271.

lisirung ausschliesst »[1]; e quindi giù una fitta di pagine eloquenti, di opportune citazioni, di enumerazioni dotte, di colorite rassegne storiche, di geniali esemplificazioni, di fugaci schizzi di teorie, di critiche inesorabili, di conclusioni preannunziate e spesso ripetute con zelo entusiastico, quasi a persuader meglio altri e se stesso; pagine dallo stile smagliante, robusto e fluido, che devono essere state scritte d'un fiato. Però dicevo: un bel libro. Ci si sente dentro l'anima dello scrittore, che si agita per la verità onde si stima in possesso, e che vede misconosciuta e pericolante per certe temerarie discussioni: e quindi l'ardore della battaglia. Di questi libri sinceri, scritti, per così dire, con l'anima, non capita tutti i giorni di leggerne. Oggi, per effetto degli aridi studi metodici, della scientifica disciplina delle ricerche, in cui tutti ci affatichiamo, il lavorio dell'intelletto critico frena e impedisce gli spontanei moti del cuore, che pare rimanga estraneo a quanto avviene nell'intimo dell'esser nostro. Donde quell'aria comune di scetticismo, quell'ironico umorismo con cui da tutti si parla di certi ingenui uomini di studi d'un tempo, che s'appassionavano sul serio per l'oggetto delle loro meditazioni. È un bene, o un male tutto ciò? Bene o male che sia, è certo che quando io m'imbatto in un libro come questo, dopo averlo letto da cima a fondo con intensa attenzione, torno a leggerlo per intero con lo stesso gusto di prima, se anche non approvi la tesi che l'autore propugna. E dopo la seconda lettura del libro del prof. Trojano, ho detto tra me e me: ecco un libro che contraddice col fatto alla teoria che sostiene.

---

[1] « La narrazione storica non è nulla di artisticamente bello; perchè il suo scopo è non già di procurare un godimento estetico, ma di accertare e comunicare la verità storica, e la verità per l'appunto in senso realistico, che esclude ogni idealizzazione ».

Vuol dimostrare la distinzione profonda che c' è tra arte e scienza in generale, e in particolare tra arte e quella special scienza che dovrebbe essere la storia; e intanto esso, che pel suo obbietto dovrebbe essere un libro di scienza, riesce piuttosto un così bel libro! Il che potrà sembrare una lode poco lusinghiera al prof. Trojano; ma è lode vera e sincera per me, che dell' arte e delle sue relazioni con la scienza e con la storia ho un concetto diverso da lui.

II

La questione, conviene pur dirlo fin da principio, ha un interesse puramente filosofico; potrebbero affatto disinteressarsene gli storici, qualunque sia la categoria dei *fatti umani*, che essi abbiano preso a *rappresentare*. La filosofia, come teoria della conoscenza, non vuole nè può insegnare nè disciplinare il conoscimento: nè, come logica, costruire le operazioni del nostro conoscere concreto ed in atto; nè, come etica, creare i fatti morali; e così via. Il conoscimento, le operazioni del nostro pensare concreto, i fatti morali, ecc. poichè sono l' oggetto, sono anche il *presupposto di fatto* delle scienze filosofiche rispettive. Così la nostra, come ogni questione filosofica che si può fare sulla natura (forma) della storia, o sul suo contenuto, ha per necessario presupposto di fatto la storia. La storia è insomma un precedente; e ciò che precede nei fatti dello spirito umano, non riceve leggi da ciò che segue; anzi è vero il contrario. Vana è quindi la preoccupazione che la teoria della storia-arte possa ricondurre a quella falsa istoriografia poetica, da cui il progresso degli studi critici ci ha definitivamente allontanati. Nel libro del Trojano c' è una pagina, dove tale preoccupazione è espressa con molto calore: « Così un

secolo, in cui la ricerca storica è stato il lavorio più assiduo e più fervido del pensiero, da raggiungere in qualche momento il fanatismo umanistico del Rinascimento; in cui si sono scrutati e perscrutati gli archivii pubblici e privati come ripostigli di tesori nascosti; si è perduta la luce degli occhi, o si è spesa la vita a decifrare caratteri illeggibili o inintelligibili; si sono tormentate, sillaba per sillaba, tutte le parole delle lingue morte, per farne sprizzare una scintilla del pensiero che fu; profanate le tombe, che il tempo aveva rispettate, e disotterrate città sepolte, per cercarvi un lembo, una reliquia, un vestigio del passato; un secolo, in cui la concezione genetico-evolutiva, cioè concezione storica, della realtà, passando dalle scienze dei fatti umani a quella della natura, le ha tutte penetrate e trasformate da cima a fondo, dischiudendo un nuovo mondo di verità e di problemi; un secolo, adunque, che a ragione poteva essere ed era stato battezzato per storico, parrebbe destinato, presso alla sua fine, a pronunziare, coll' amarezza della delusione, appunto contro la storia, una definitiva condanna. Ma è egli ciò inevitabile? è proprio vero che per la storia non ci sia più alcuna via di salvazione, che non si possa cioè strapparla al fato, per sì lungo tempo toccatole, di essere il giuoco dei raccontatori e la delizia degli eruditi, la bigoncia del retore e il pulpito del moralista? che non possa cessare d' esser *ἀμέθοδος ὕλη*, come la chiamava con dispregio Sesto Empirico, senza abbandonarsi nelle braccia compiacenti dell' arte, non esser utile che facendosi maestra della vita, nè diventare una scienza che cessando d' essere storia »? (p. 5-6). Bella pagina, non è vero? ma di scarso contenuto scientifico; e che dimostra un falso concetto della genesi delle produzioni proprie dello spirito umano.

Tutte queste sono *fatti*, cioè creazioni spontanee, fornite

già nel nascer loro di leggi necessarie, com'è proprio d'ogni genere di fatti, naturali od umani. E ciò vuol dire che le nostre astratte teorie possono o no corrispondere esattamente, o non corrispondere punto all'intima essenza di questi fatti; ma mutarne codesta intima essenza, non mai. Da questo falso concetto ne rampolla un altro, che si affaccia anch'esso sovente nel libro del Trojano; ed è, che dell'una o dell'altra produzione dello spirito bisogna sì ricercare il fine proprio, chi voglia determinare i caratteri differenziali; ma questo fine si concepisce come qualcosa di diverso e indipendente dalla natura stessa spontanea di quelle produzioni dello spirito. Il vero è che la storia non aspetta dalla sua definizione possibile le norme de' suoi procedimenti; queste avendo in se stessa fin dal suo nascere nel memore pensiero umano. Il vero è che noi, i quali tentiamo nell'elaborazione dei nostri concetti di formulare quella definizione, dobbiamo aver l'occhio intento alle norme che dall'intrinseca natura della storia sono a mano a mano scaturite innanzi alla vigile critica, poichè in esse norme si rivela appunto l'intrinseca natura che occorre definire.

Con ciò non si vuol punto negare ogni maniera di efficacia per dir così retroattiva, delle teorie sui fatti, quando questi sono fatti *umani;* ma si vuol combattere soltanto il pregiudizio che attribuisce a codesta efficacia una esagerata importanza; e fa credere per esempio che la logica fatta dagli uomini sottili ragionatori insegni a ragionare a questi uomini stessi; che certe teorie etiche sieno pericolose, perchè non danno un sodo fondamento al *fatto* della moralità; e simili altre inveterate opinioni, create e messe in giro dai declamatori della scienza.

Nel caso nostro è così forte oggi e sicura la coscienza dei metodi propri della storia, che temere un mutamento d'indirizzo negli studi storici per effetto della soluzione

data al problema che discuteremo, è una bella ingenuità, per non dir altro.

III

Una volta si chiedeva, e da taluno si continua a chiedere, se lo scrittore di storia debba o possa avere preoccupazioni artistiche, e quindi abbellire, adornare, idealizzare personaggi ed avvenimenti, che son materia della sua narrazione. Si chiedeva se l' esigenza del bello artistico debba prevalere su quella della scrupolosa fedeltà al vero storico. A queste domande si è dato da un pezzo la risposta che si conveniva; e ora esse sono questioni superate. Chi le ha superate? Il fatto stesso; cioè la storia col suo naturale progresso, la storia che si è andata a poco a poco svolgendo e maturando secondo la natura sua, *iuxta propria principia*.

È facile avvertire che i grandi storici, i quali han fatto avanzare di tanto nell' età moderna la storiografia e la scienza de' suoi metodi, non sono stati propriamente filosofi; e spesso taluno, essendo insieme storico e filosofo, ha col fatto contraddetto alle sue teorie. Cito due esempi curiosi: il Volney in Francia, storico di professione, che nega teoricamente la storia; e il nostro Delfico, che, sulle orme di lui e raccogliendo le idee del secolo XVIII, scrive i suoi *Pensieri sull' incertezza ed inutilità della storia* (1806), dove trae alle estreme conseguenze l' assunto del Volney; e poco prima ha dato opera, su' documenti e con raro accorgimento critico, alla storia della Repubblica di S. Marino; e, in seguito, pure ristampando e riconfermando i *Pensieri*, si dedica con passione agli studi archeologici e numismatici [1]. Prova

(1) Cito questi due esempi dalla storia di una interessante controversia sul valore della storia, da me delineata nel libro: *Dal Genovesi al Galluppi:* Ricerche storiche, Napoli, 1903.

evidentissima della spontaneità del fatto della storia e de' suoi naturali procedimenti e svolgimenti.

Coteste, adunque, son questioni superate; sulle quali, d'altronde, non si potrebbe ritornare senza venir meno al principio, che ho sopra chiarito, del presupposto necessario del fatto della storia, rispetto ad ogni questione filosofica sulla sua natura. Ma il prof. Trojano non fa sempre distinzione tra siffatte questioni e quella che è propria del suo e del nostro tema; e parla spesso di *forma letteraria*, di ornamenti poetici, ecc., come di caratteri che bisogni ritenere accidentali nella storia o nocivi, e tali quindi da non poter offrire nessun argomento ai sostenitori della teoria che la storia è arte. E occorre invece distinguere nettamente la nostra dalle questioni suddette. Queste sono, come s'è visto, destituite di qualsiasi valore scientifico; la nostra implica una importante ricerca filosofica.

Noi diciamo: la storia è quel che è; e però se ne ha non solo un concetto rappresentativo, ma altresì e propriamente un concetto logico, che si distingue dal primo, — secondo insegnano tutte le logiche, da Aristotele in poi, — pei caratteri della necessità e dell'universalità, che ne formano in fondo un solo; da noi già accennato nel dire che la storia è quel che è: ha cioè una sua propria essenza o natura, a differenza dell'oggetto individuale della nostra appercezione, che secondo l'antica osservazione non *è*, ma *diviene* sempre. Orbene: posta questa specifica e immutabile essenza della storia e determinato il suo concetto, noi vogliamo ricercare qual relazione interceda prima fra questo concetto e il concetto della scienza, poi fra esso e il concetto dell'arte. Il concetto in questo caso ci vien dato; non tocca a noi di costruirlo. Ci spetta di chiarirlo, di penetrarlo, di svolgerlo, di ricostruirlo; ma senza pretendere di modi-

ficarlo, di correggerlo, di costruirlo noi! Negheremmo lo stesso punto di partenza della nostra ricerca. — Ma se la storia e il suo preciso concetto sono un antecedente logico di questa ricerca, a che, — si può domandare e si domanda infatti, — fare la ricerca stessa? A che discutere, se noi non possiamo proporci di modificare e correggere il *concetto* della storia? La ricerca mira a *spiegare* questo concetto; e ciò non si può dire certamente opera vana e oziosa; quantunque la storiografia non abbia bisogno, per continuare a sussistere e prosperare, di questa spiegazione; a quel modo stesso che tutti gli animali vivono senza sapere nulla di fisiologia. Siamo noi uomini, per la prerogativa del nostro intelletto, che sentiamo il bisogno della fisiologia; e siamo pure noi uomini, per ciò che vi ha di più intimo in questa nostra prerogativa, che sentiamo il bisogno di domandarci: che cosa è la storia? È essa arte o scienza?

Ma perchè condannare la storia ad oscillare tra questi due poli, dell' arte e della scienza? Perchè sospettiamo che la storia debba avere un' intima relazione con l' una o con l' altra di queste due produzioni dello spirito? Questo perchè ci vien detto dalla stessa costituzione dello spirito umano, alla quale bisogna pur chiedere il perchè d' un problema più vasto, che pure i filosofi si propongono, e che riguarda la classificazione delle scienze. Lo spirito umano è il creatore come di tutte le scienze speciali, così della scienza in genere, e della storia e dell' arte. È chiaro che fra queste diverse produzioni d' una medesima attività, appunto perchè l' attività produttiva è una sola, debbano pur correre intrinseche relazioni, che bisogna discoprire, a fine di intendere meglio l' attività stessa del nostro spirito e i suoi stessi prodotti. I quali non sarebbero conosciuti se non fossero definiti e classificati. Nè una classificazione o divisione logica è esatta,

se non adempie alla nota regola della irriducibilità o reciproca esclusione dei concetti specifici, cui si perviene. Se uno dei tre concetti arte, storia, scienza potesse ridursi all' altro, noi commetteremmo in tale enumerazione un errore logico, che ci svierebbe dalla conoscenza dell' attività dello spirito umano. Ora, quanto all' irriducibilità dell' arte alla scienza, e viceversa, tutti oggi siamo d' accordo; poichè la loro distinzione resiste a ogni critica, e si può facilmente mettere in chiaro, come or ora vedremo. Ma non si può dire altrettanto, anzi è tutto il contrario, per ciò che si riferisce alle relazioni della storia con questi due prodotti dello spirito, sebbene il Villari abbia sospettato che essa non sia riducibile nè all' uno nè all' altro di essi.

A dimostrare come la natura dell' arte sia profondamente diversa da quella della scienza, se non ci fossero altre sostanziali differenze, basterebbe quell' una che ci viene offerta dal senso comune, quando si dice che l' arte ci diletta, la scienza c' istruisce. Sentenza che, tradotta in linguaggio scientifico, suona: l' arte ha un fine *estetico,* la scienza un fine *conoscitivo.* Differenza, la quale nasce da ciò, che l' una si travaglia sui *concetti rappresentativi,* ultimo grado cui ascende la psicologia dell' uomo; l' altra invece sui concetti propriamente detti, o *concetti logici,* primo grado dal quale muove la logica. E quanto col vario e continuamente mutabile del fenomeno psicologico contrasta l' identico e immutabile del fatto logico, altrettanto quindi la scienza si dispicca e allontana dall' arte. Il prof. Trojano insiste sul carattere *tipico* del contenuto dell' arte. Il tipico egli dice non è più il mero particolare, il *questo qui, così, ora;* esso partecipa della natura del generale; perchè non rappresenta un singolo individuo della vita reale; ma una classe d' individui, nei quali più o meno si attua il

carattere ideale del tipo artistico. Il mero individuale, *sic et simpliciter,* è contenuto della storia, non dell' arte. Ma che cos' è il tipo, se non l' individuo? — L' individuo, cui perviene l' immaginazione artistica, non è dato dall' osservazione del mondo esterno. — E che perciò? Non si tratta sempre di una rappresentazione? L' uno è un individuo reale, l' altro è dell' immaginazione; ma, rispetto a noi, non vivono ambidue ugualmente, come concetti rappresentativi?

Perpetua sarà il tipo delle serve padrone dei tanti curati più o meno somiglianti a don Abbondio; ma essa è però sempre *quella* serva padrona di *quel* don Abbondio; cioè essa è sempre un dato individuo. È tipo appunto in quanto individuo: altrimenti sarebbe un semplice ideale astratto, un concetto universale. Si ha il tipo, quando si fa *persona* (e s' individua) l' ideale, cui la contemplazione della vita reale ci ha condotti. Ma sarebbe in verità un' arte tutt' altro che riuscita, anzi non sarebbe punto arte quella che nella *persona* rappresentasse tal quale il concetto astratto; che, entrando nella vita propria della creazione artistica, deve limitare se stesso, adattarsi a quelle condizioni della vita reale, onde l' immaginazione dell' artista s' era partita, e che dee tener sempre davanti.

L' arte, adunque, si muove tra concetti puramente rappresentativi, tra individui; la scienza elabora dei concetti, determina delle leggi; si adopera sempre intorno agli universali. Che l' una quindi debba andare nettamente distinta dall' altra, è indubitabile.

La questione si restringe alla possibilità eventuale di ridurre la storia al concetto dell' arte o al concetto della scienza.

Dicono gli uni: la storia ha per oggetto il vero, come la scienza; dove l' arte si pasce delle creazioni della

fantasia, e se qualche volta ricorre alla realtà presente o passata, la trasfigura trattandola come materia fantastica; e deve trattarla come tale, se vuol essere veramente arte. Dunque, non v' ha dubbio che la storia sia scienza. E non vedete, soggiungono costoro, come la storia sia legata ormai a norme di uno squisito rigore scientifico? Non vedete che la maniera di scrivere la storia s' insegna in tutte le università, come avviene di ogni speciale scienza; dove a nessuno è saltato in capo d' istituire un insegnamento di poesia, memori tutti dell' aurea sentenza che *poeta nascitur?* Lo storico come lo scienziato è costretto dai limiti del reale; il poeta o l' artista, in genere, vaga pei campi sconfinati della fantasia. — E gli altri (che, per dire il vero, si sono oggi ridotti alla minoranza) con la stessa sicurezza dei primi: la storia è stata mai sempre un' arte, e la lettura degli storici fonte ognora d' ugual diletto che la lettura dei poeti. È un pregiudizio ora il credere che le esigenze più consapevolmente sentite col progredire degli studi storici di una severa critica per l' accertamento della verità nuoccia alla vivace e animata narrazione della storia, che è necessaria a render fedelmente la vita passata. Bisogna distinguere tra ricerca storica e storia; quella è la preparazione di questa. Tutti possono, con un dito di cervello in capo, essere bravi ricercatori; ma solo chi sappia narrare efficacemente, chi sappia rivivere il passato, chi abbia ricca tavolozza, vivida immaginativa, profonda conoscenza del cuore umano, chi insomma sia artista, può riuscire storico.

IV

Benedetto Croce ragionava a questo modo. Il fatto dell' arte risulta da due elementi costitutivi, com' è

noto: *forma* e *contenuto*, e si può definire come *rappresentazione efficace della realtà*. La realtà è il contenuto, la sua rappresentazione la forma dell'arte. Ora, in quale di questi due elementi consiste propriamente la speciale essenza dell'arte? Non nella realtà, che è il generico oggetto dello spirito umano; bensì nella sua speciale elaborazione, nella forma: nella rappresentazione efficace. E passando alla storia, essa non si può definire se non, come l'arte, rappresentazione efficace della realtà, essendo suo ufficio il narrare, il rappresentare il particolare come tale. L'unica differenza sta nel diverso genere di realtà preso a rappresentare dall'arte e dalla storia; la realtà dell'una essendo la realtà *possibile*, la realtà dell'altra quella *accaduta*. Ma poichè la special natura dell'arte non vien determinata dal contenuto, bensì dalla forma, quella tal produzione dello spirito che s'addimanda storia, è una cosa stessa con l'altra che si suole distinguere dalla prima col nome di arte. Anzi, poichè il possibile contiene dentro di sè il realmente accaduto (secondo l'adagio scolastico: *ab esse ad posse valet consecutio)*, visto che l'unica differenza si può desumere dal contenuto, è a dire che la storia sta all'arte, come la parte al tutto. — Si poteva osservare e fu osservato, che non c'è, in verità, tra realmente accaduto e possibile questa relazione di parte a tutto, di contenuto a contenente; essendo essi due realtà ben distinte, coordinate e subordinabili a un comune concetto superiore: realtà. Ma restava, intanto, provato, che è proprio della storia il carattere distintivo dell'arte, e che in questa non al contenuto bisogna guardare, che si distingue da quello della storia, sì appunto alla forma, che le è comune con la storia. E la tesi, adunque, rimaneva sostanzialmente salda e inconcussa.

La scienza, d'altra parte, osservava il Croce, consiste

essenzialmente nell' elaborazione degli universali, siano concetti, siano leggi; e di universali la storia non si occupa, nè può occuparsi, se non trascendendo se stessa, e diventando filosofia della storia. Anche per questo riguardo bisogna, quindi, conchiudere che la storia non è scienza, ma arte vera e propria.

Altri avrebbe potuto opporre, che così si desume l' identità della storia con l' arte dalla *forma* di questa, laddove la differenza della storia dalla scienza si ricava invece dal contenuto di quest' altra; e si commette pertanto un errore di logica: poichè bisogna considerare tutti tre i termini rispetto alla forma, o tutti tre rispetto al contenuto. Ma sarebbe stato facile ribattere che quando si tratta della scienza, la forma risiede per l' appunto nella natura del contenuto. Perchè il *concetto*, la *legge* o, in genere, l' universale, non è il dato dalla scienza, ma il prodotto; non è l' antecedente (logico), ma il risultato. Ufficio della scienza è la formazione di questi universali, e negli universali pertanto sta la sua *forma*. La dimostrazione dunque, anche per questa parte, rimaneva intatta: e le critiche che le furono mosse contro, e dal Croce discusse, non valsero ad infirmarla. E si poteva concludere, che effettivamente rimaneva provato un nesso, per lo meno di coordinazione, tra la storia e l' arte.

Quale per altro fosse questo nesso il Croce non determinava: la sua dimostrazione era troppo schematica, aggirandosi bensì intorno ai caratteri generali distintivi dei tre concetti in questione, ma non addentrandosi nell' intimo della loro essenza e del loro reale procedimento: fermando quindi le somiglianze, e non riuscendo invece a scoprire le differenze; perchè se dalla natura dell' oggetto della scienza scaturisce la natura della sua forma, e si è quindi legittimamente stabilito un rapporto d' identità tra arte e storia, e di

differenza tra arte e storia da una parte e scienza dall'altra, restava il fatto che una differenza nel seno di quella identità giace sempre, e non è possibile che scompaia. Donde desumerla?

E il difetto si fa ancor più visibile in uno scritto ulteriore del Croce [1]; in cui la ricerca è capovolta, e dall'esame induttivo della prima memoria si passa a una deduzione. Due, egli dice qui, sono le categorie generalissime delle umane conoscenze: scienze *teoriche* o *di concetti*, e scienze *storiche* o *di fatti*, ovvero, come a lui piace meglio di dirle, *descrittive*. Vere e proprie scienze sono le teoriche; le descrittive sono piuttosto scienze improprie: e come tali possono considerarsi la cosmografia, la cosmogonia, la geografia, l'etnografia, la statistica, la storia e l'arte. Questa volta, però, sembrerebbe non la storia ricondotta all'arte, ma, all'incontro, l'arte alla scienza.

Ora, a parte ogni speciale osservazione a cui ora l'assunto del Croce poteva dar luogo [2], è da notare che qui lo schematismo ha fatto assolutamente annegare ogni differenza nel seno profondo dell'identità. Si ha una classe amplissima di produzioni dello spirito, tutte rivolte alla rappresentazione della realtà singola, dei cosiddetti *particolari*. Ma come va che la geografia non è la geologia, la storia non è la statistica ecc.? Donde la differenza specifica? Le differenze non essendo rilevate, non è possibile il sospetto che siano per essere tali da rompere l'identità affermata, e fare così, per esempio, della proposta dicotomia nelle classificazioni dello scibile una tricotomia?

---

[1] *L'arte, la storia e la classificazione generale dello scibile*, nella Sez. III del volume sopra citato.

[2] Vedi la mia citata recensione.

Da questo difetto principale della doppia dimostrazione del Croce, il motivo del risorgere della questione; la quale è rimessa in discussione anche dal Trojano pel bisogno, appunto, di rilevare le differenze profonde che scindono la identità già posta in rilievo, e di tentare, conseguentemente, una nuova maniera di provare la parentela della storia col vero e proprio sapere scientifico. Ma cotesto bisogno non sempre ha condotto l' egregio autore alla scoperta di nuove differenze, che non fossero già (con quel vantaggio che s' è visto) accennate dai critici del Croce; nè io credo che gli abbia fatto trovare una via di ricondurre la storia alla scienza. Nel suo libro tuttavia sono raccolte tutte le voci più comuni, che si vogliono far sentire nel dibattito della nostra questione, e vi parlano con tal forza, che io ho creduto opportuno di prendere occasione da esse, per ritornare sull' argomento.

V

Il Trojano ha cura fin da principio di definire il fine dell' arte. Fine dell' arte, egli dice, è «la produzione del bello, e l' appagamento di quei sentimenti che si addimandano estetici». Altri scopi che l' artista può proporsi, per quanto nobilissimi, non hanno che vedere con l' arte, perchè sono ad essa perfettamente estranei. Il vero, il santo, il buono sono concetti distinti essenzialmente dal concetto del bello, che è il solo fine proprio dell' arte; infatti il contrario del vero, può anche essere bello; e dicasi lo stesso del santo, come del buono. E nella essenziale differenza di questi concetti ha radice la distinzione dell' arte dalla scienza, dalla religione, dalla morale.

Veggasi invece qual fine sia proprio della storia. Tra gli antichi altri pensava al diletto, altri all'utile. Tra i moderni perdura un analogo contrasto; e chi rileva, come Voltaire, l'esigenza di « presentare gli avvenimenti d'una maniera interessante », e chi, come Hegel, nega alla storia ogni carattere veramente poetico. I grandi storici son soliti ad accogliere a questo proposito delle idee eclettiche; e, come accade, per voler tutto conciliare, non conchiudono nulla. Ma, dice il nostro autore, « mettendo da parte la questione dell'utilità della storia — il voler fare di questa ad ogni costo un'opera d'arte e di diletto, il disconoscerne il vero fine, se non dipende da un erroneo concetto dell'arte, è niente più che la prova di quanto possa sugli spiriti anche meno servili la tradizione, come grande e persistente sia la tendenza ad imitare, e difficile districarsi da errori inveterati ». Infatti, se il fine della storia non differisse punto dal fine dell'arte, non si sa perchè la storia dovrebbe andare soggetta a cautele, ignorate dall'arte, a ricerche, aliene affatto dalla natura e dalla genesi del bello; e non dovrebbero le opere artistiche narrative, come l'epopea e il romanzo potere sostituire affatto la storia. Il fine della storia è « di ricercare, e appurare la verità positiva, e, appuratala, fornire la notizia, l'informazione, la spiegazione, accrescere, cioè, la scienza dei fatti ». È insomma un fine conoscitivo, non estetico. Si possono fare delle vivaci descrizioni, delle narrazioni animate, e veramente artistiche; ma ciò è puramente accidentale. L'essenziale è la notizia; non il modo in cui la notizia vien fornita. È il contenuto, non la forma, ciò che interessa nella storia, ciò che fa la storia. E qual è infatti il motivo, dal quale essa trae origine? Questa insaziabile curiosità umana, perenne fame dello spirito, che ci travaglia senza posa;

la cui forma più ordinaria e più naturale è la curiosità storica, aguzzata oltre che dalle comuni cause psicologiche e logiche, — radice della curiosità in genere, — da interessi sociali ed egoistici, politici e religiosi, da motivi generali di simpatia umana. E chi dice curiosità, dice acuto desiderio di *sapere;* desiderio che appunto dalla storia viene soddisfatto.

Ecco una prima profonda differenza, che separa a grande intervallo la storia dall' arte. — Ma, anche la storia come l' arte rappresenta particolari.

Ebbene, dato e non concesso questo carattere comune nel momento nella *rappresentazione,* resterebbero sempre a dimostrare queste tre cose: 1° che nella rappresentazione si esaurisca tutta l' attività dello storico, o la parte essenziale di essa; 2° che nelle opere d' arte e nelle opere storiche l' importanza e la qualità della rappresentazione sia la medesima; 3° che nell' opera scientifica non abbia luogo rappresentazione alcuna; ovvero si tratti di una rappresentazione di natura diversa dalla rappresentazione storica. — E, invece, è vero il contrario. Quanto al primo punto, è evidente che il momento più importante dell' attività dello storico non è il *grafico,* ma *l' istorico* o indagativo. Tutto sta nell' appurare il fatto; il narrarlo è da poco e, secondo il Trojano, nè più nè meno che accidentale. « Potrebbe lo storico », egli arriva a dire « *ὁ ἱστορικός,* arrestarsi a questo momento »; cioè al momento preparatorio dell' accertamento dei fatti e delle loro cause! « e avendo conseguito per sè solo il fine delle sue ricerche, la scienza della realtà storica, non tradurla in forma letteraria, non produrre l' opera di storia; perchè la scienza resta scienza anche senza essere rappresentata ». Il patologo che si trova innanzi ad un caso clinico nuovo, lo studia con tutti gli accorgimenti della scienza e dell' esperienza, indaga le cause

del morbo, il suo corso, la cura che è del caso. Compiuto tutto ciò, l' essenziale è fatto: potrà esporre i risultati della sua scientifica ricerca in un modo più o meno artistico; ma questo è chiaro che è un accessorio, un amminicolo, cui nessuno deve più che tanto badare, nè il patologo, nè altri che sia per apprendere i risultati di lui. Ebbene: in che differisce dal fatto del patologo quello dello storico? Basta alla narrazione dello storico la chiarezza e perspicuità; altro non si può chiedere. Ora chiarezza e perspicuità non sono doti richieste nella sola rappresentazione storica, ma in qualsiasi esposizione scientifica. Ciò, adunque, che è essenziale nell' arte diventa accessorio nella storia e di caratteri assai meno squisiti; e così, per altro, nella storia come in tutte le scienze. Con che si risponde negativamente al secondo e al terzo dei tre punti sopra accennati. — È vero che è assai più frequente l' unione del vero col bello nelle opere storiche; ma essa riscontrasi pure nei prodotti delle altre scienze, sebbene più raramente (esempio, fra cento altri, il divino Platone); e non prova nulla pertanto in favore dei sostenitori della storia-arte. —

Fin qui il Trojano; il cui discorso mi permetto a questo punto d' interrompere, poichè i concetti di cui egli si serve, han bisogno di qualche chiarimento. Che cosa intende egli per *fine?* Nella definizione di questo concetto sta la chiave di questa prima parte della sua dimostrazione. Il fine dell' arte sarebbe la *produzione* del bello; della storia, l' *accertamento* e la *rappresentazione* dei fatti, del vero. Non sono dunque il *bello*, il *vero* i due fini, onde vuolsi rilevare la differenza; ma la relazione dello spirito col bello e col vero: relazione che una volta è una produzione, un' altra volta propriamente un accertamento (visto che la rappresentazione è un accidente del fatto

storico). Se non che: ha l' autore definito cotali relazioni, ha mostrato la loro differenza? No: egli s' è fermato alla divergenza del concetto del bello da quello del vero, notando come l' uno fosse la meta dell' arte, e l' altro quella della storia. Sicchè per via egli s' è dimenticato del primo concetto, ond' era partito, di fine, e ha inteso il fine come *contenuto*. Infatti ha potuto dire nel seguito del ragionamento, che il *contenuto*, non la *forma*, è ciò che importa alla storia; ha potuto cioè richiamare l' attenzione sul diverso valore del contenuto nell' arte e nella storia. Ed è facile, del resto, vedere dalla nostra stessa esposizione com' egli ondeggi tra l' uno e l' altro concetto di fine; la cui sostanziale differenza non è chi non veda.

Ma tralasciamo pure questi ondeggiamenti, e badiamo al nucleo del pensiero. Il fine facciamolo pure consistere nel bello da una parte, nel vero dall' altra. Ma in che modo possono questi due concetti paragonarsi tra loro? « La bellezza consiste appunto nello splendore dell' espressione; e bello può essere anche il non vero e l' irreale, se è ben concepito e perfettamente rappresentato ». Bello quindi può esser tanto il vero quanto il non vero; così il reale, come l' irreale; e il paragone tra bello e vero non regge se non astrattamente; poichè nel fatto vero e bello possono essere una cosa stessa, considerata una volta nel suo contenuto, un' altra nella sua forma. Ecco dunque, da una parte, un contenuto puro; dall' altra un contenuto con una forma; da una parte, un puro oggetto, opposto al soggetto; dall' altra, un oggetto già elaborato dal soggetto. Anzi, da una parte, un oggetto astratto, dall' altra un oggetto concreto, cioè un oggetto in relazione col suo soggetto. Qui evidentemente il paragone non può sussistere.

Ancora. L' arte tende ad appagare il sentimento este-

tico; la storia l' istinto della curiosità: dunque, fine estetico e fine conoscitivo. Questo divario sembra più accuratamente messo in rilievo, e più esatto; e ci trae in mezzo ad una questione nuova, dall' autore confusa con la precedente: quale sia il momento essenziale della storia.

La storia ricerca, tende a conoscere, o parte da un dato, da un conosciuto? Se si dice che l' essenziale dell' arte sta nell' espressione astrattamente considerata, bisogna ammettere che dato della storia sia il fatto storico già conosciuto; che la storia abbia per suo necessario antecedente il fatto non solo ricercato, ma già scoperto, già posseduto dalla mente dello storico, e come *ὅτι* e come *διότι* e come *πῶς*, poichè c' è una rappresentazione storica, come c' è una rappresentazione artistica. — Ma c' è anche una rappresentazione scientifica, ci fa osservare l' autore. — Sì; ma diremo dunque che arte e scienza sono tutt' uno? Certo, in quanto entrambe rappresentazione.

Bisogna concepire meglio questa rappresentazione, di cui si parla tanto, quando si discute della forma estetica. Pel Trojano, la rappresentazione è nè più nè meno che un gettare una semplice veste addosso a un dato contenuto. Si ha il contenuto prima o da una parte, e si ha la forma dopo o dall' altra parte; unite, applicate la seconda al primo; e questo sarà *rappresentato*. « È il contenuto positivo che fa la storia, non altro interesse, nè una forma che voglia essere più che la veste semplice di quel contenuto ». Ecco il corpo ed ecco la veste: il corpo è sempre il corpo, anche se ignudo; anzi è propriamente quel che è, *senza* la veste. Ora ognun vede quanto sia falsa questa idea del rapporto tra contenuto e forma; e lo stesso Trojano, più in là, quando si tratterà dell' arte, servendosi di alcune espressioni

del De Sanctis, dirà: « La forma... non è alcunchè di estraneo al contenuto, qualcosa che stia da sè, quasi aggiunta e ornamento o veste o semplice apparenza di esso; nè l' argomento è *tabula rasa,* in cui si possa imprimere quel suggello che piaccia ». Questo sta bene pel contenuto dell' arte; ma il Trojano non vede che, sia pure *mutatis mutandis,* altrettanto deve dirsi del contenuto della storia.

Ma che cosa è il contenuto senza la forma (elaborazione della mente), quando si tratta della storia? Il fatto storico, dice il Trojano. Ma il fatto è storico, quando è già nella storia, quando ha già la forma della storia; e se si intende la storia come rappresentazione dei fatti, non trovi contenuto separato dalla sua relativa rappresentazione. Può bensì la storia essere intesa diversamente; e abbiamo visto che il Trojano, dopo aver distinto un momento istorico, propriamente detto, o indagativo, da un momento grafico, il primo crede essenziale alla storia, e l' altro accessorio; e a quest' altro assegna la genesi della rappresentazione. Orbene, vediamo un po' di esaminare con rigore questo concetto del momento istorico o delle ricerche preparatorie.

In primo luogo, non si tratta, a mio avviso, di un momento unico; ma di due momenti essenzialmente distinti; o di tre momenti, se si volesse pur considerare il passaggio dal primo al secondo. Dapprima non si conosce il fatto storico, e si vuol conoscerlo; quindi si istituisce quella data ricerca conoscitiva; infine si ha la conoscenza e il fatto storico è in nostro possesso. È chiaro che i due momenti reali di questo processo sono il primo e il terzo, poichè il secondo è un semplice passaggio logico, che, a volerlo sottoporre ad un' analisi concreta, si dividerebbe e suddividerebbe all' infinito in momenti d' ignoranza e di conoscenza, e

di passaggio dai primi ai secondi. — Ma di cotesti due reali momenti, quale appartiene di fatto alla storia? Il primo, il secondo, o tutti due? Non certamente il primo, perchè il fatto ignorato è la negazione della storia (cfr. la frase *lacuna storica;* lacuna è negazione). Il momento positivo è, dentro alla stessa *ricerca,* il momento conoscitivo; quindi, fatto già presente alla mente, fatto già concepito, fornito già da una special forma mentale. Non sarà essa la forma definitiva; ma è già una forma positiva, reale; ed ecco, quindi, la forma risorgere dal seno stesso del contenuto, che s' era creduto di fissare tutto nudo, puro e semplice innanzi alla nostra considerazione. Nè vale il richiamarsi al momento *grafico,* se con la *grafia* ci si vuol riferire alla rappresentazione; perchè allora bisogna dire che questo stesso momento grafico viene anche a ritrovarsi nell' *istorico.* Nè si può pensare ad una concezione interiore (forma del fatto conosciuto) distinta essenzialmente dalla rappresentazione esterna (mediante la parola o la scrittura); perchè tal distinzione non può avere nessun valore nè rispetto all' estetica, nè rispetto alla teoria della conoscenza. Rispetto all' estetica si vedrà più innanzi, quando diremo della forma nell' arte; rispetto alla teoria della conoscenza, è ben noto che le divergenze tra logica e grammatica sono puramente storiche, essendo tipicamente identiche idea e parola, nè potendosi quindi costruire una teorica della conoscenza logica e una teorica della conoscenza grammaticale, come due teoriche distinte e separate.

Ecco adunque la forma intrinsecamente connessa col contenuto anche nella storia. L' acquisizione della verità storica è una successione continua di progressivi stati di conoscenza ciascuno dei quali risulta da un contenuto e da una forma. E questa, speculativamente parlando,

è identica con la forma o rappresentazione storica, di cui si vien discorrendo.

Così inteso il momento storico, non credo si possa più domandare se esso prevalga per importanza sul momento grafico; e neppure se nella storia l'essenziale sia il contenuto o la forma. Ad ogni modo, per chi distingue astrattamente forma o contenuto, è a dire che maggiore è il valore della forma poichè il contenuto puro non esiste nè punto nè poco, nè quindi si può dire nemmeno che sia il primo principio della storia; dove la forma, astrattamente considerata, sarà da concepire come l'*attività* (o *funzione)* storica, e quindi come il vero principio produttore della storia.

E in conclusione non pare si possa parlare di storia prescindendo dalla forma o rappresentazione, ch'essa fa di quel dato contenuto, che si dice vero storico. Quando poi si assegna come fine alla storia la soddisfazione della curiosità in contrapposto all'appagamento del sentimento estetico proprio dell'arte, si presuppone un contenuto perfettamente ed assolutamente astratto dalla forma, dal soggetto conoscitore; un oggetto che sia estraneo allo spirito, e con cui lo spirito debba entrare in relazione, per venirne in possesso. Chè non v'ha curiosità di ciò che già sappiamo; e nella stessa curiosità c'è sì un'ignoranza, ma c'è anche l'oscuro presentimento del vero, che è germe di conoscenza. Sicchè nella stessa curiosità che ci spinge alla ricerca storica è già in germe la storia. Il germe si svilupperà; ma questo sviluppo non è intervento di un esterno contenuto, bensì *formazione* di esso, forma: è pensiero, non nudo e puro fatto. Di modo che, per intendere adeguatamente questo fine della storia definito come soddisfazione della curiosità, bisogna sempre tornare a una storia forma d'un contenuto, e abbandonare quella fantastica idea d'una storia tutta contenuto.

— Ma, insomma, l'arte ha un fine estetico e la storia ha un fine conoscitivo. — È vero: se non che il fine conoscitivo della storia è, per usare il linguaggio kantiano, puramente normativo; il fine estetico dell'arte è propriamente costitutivo; noi con la storia *dobbiamo* arrivare alla verità; con l'arte *arriviamo* al bello.

E rimane sempre a determinare il fine costitutivo della storia; ciò che il prof. Trojano nè altri finora ha fatto: donde queste erronee comparazioni e ingiustificate differenze, che ingombrano l'elaborazione filosofica del concetto della storia. I sostenitori della storia-arte mirano a determinare questo fine costitutivo della produzione storica; e quando questo fine sarà determinato, la gran controversia sarà bella e risoluta. È indubitabile, infatti, che il fine costitutivo debba andare innanzi al regolativo, quando si tratta della definizione del concetto della storia; comecchè il regolativo debba prevalere sul costitutivo quando si procura di affinare e compire la metodologia storica. Chi non convenisse nel primo punto di questa nostra affermazione, disconoscerebbe la spontaneità originaria di questa produzione dello spirito, che addimandasi storia, facendone una creazione riflessa della ragione: concetto degno del razionalismo utopistico del sec. XVIII, ma provato già insufficiente in quel secolo istesso dalle dispute contraditorie che si fecero intorno all'utilità della storia.

Di queste esigenze nuove della filosofia da Kant in qua, non si ha generalmente una chiara coscienza; e si sente ogni giorno domandare: a che serve la religione, a che serve la storia, a che serve la filosofia, a che serve l'arte? E i novissimi saggi le rifiutano spesso (come se si potesse!) non riuscendo a scoprirne la sociale utilità in questo secolo singolarmente sollecito del bene sociale; e non di rado altri s'affanna a combatterli, additando

le dolci consolazioni che la religione appresta agli affanni della vita, la calma solenne che induce negli spiriti inquieti per la spiegazione del gran mistero dell'esistenza; e della storia indicando i preziosi insegnamenti ond'essa è larghissima a' suoi cultori; e della filosofia tentando di mostrare le benemerenze verso i progressi dello spirito in genere, e in particolare dello spirito scientifico; e dell'arte ricordando la salutare efficacia sull'anima umana, e così via. E quando si vede una religione che invece di consolare contrista di più i suoi proseliti, e invece d'indurre la calma nell'anima, la travaglia con feroce inquisizione; quando si è innanzi a una storia, che, per esser frammentaria o insignificante, non giova a null'altro che a riempir volumi e aguzzare le sottigliezze congetturali di critici inutili alla società; quando c'è una filosofia che si lascia definire da un Voltaire per la scienza delle cose che tutti sanno e delle cose che nessuno saprà mai: quando sorge, buona a nulla, l'aristocratica arte de' decadenti; ecco allora tutti questi malcauti difensori a gridare che non è quella la vera religione; nè quella la vera storia; e che Voltaire non distinse tra filosofia e filosofia; e che i decadenti hanno un falso concetto dell'arte, e fanno quindi un'arte che non è arte; quasi che il generale vivesse fuori delle sue forme particolari e s'avesse a pensare, alla maniera più ingenua del platonismo, archetipo esemplare di coteste particolari forme. Nè intendono già di esprimere un mero giudizio valutativo; ma un vero e proprio giudizio di conoscenza, per significare che quell'altra religione (la vera!) e quell'altra storia han diritto ad esistere; ma non già questa *falsa* religione, questa *falsa* storia ecc. È il vizio della falsa teleologia, proprio di quella vieta metafisica onde, a forza di gridare — Non più metafisica! — continua a nutrirsi non solo la cognizione vol-

gare, ma quella scientifica altresì degli antimetafisici; la teleologia dei tanti « perchè », che esagitano perennemente la grande inconsapevole anima umana, e dan corpo del resto alle più vitali forme di religione e alle più forti produzioni dell'arte; la metafisica del *Canto notturno del pastore errante per l'Asia* del nostro Leopardi. La storia, come la filosofia, come l'arte, come la religione è una funzione essenziale dello spirito; e di essa quindi bisogna cercare il fine e la ragion d'essere nella sua stessa intima costituzione. E però la ricerca del suo fine non può precedere, ma deve seguire alla nostra questione sulla natura della storia; perchè, facendo altrimenti, ci s'avvolge in un circolo vizioso, postulando un fine per determinare quella natura della storia, dalla quale appunto il concetto di esso fine dev'essere desunto.

VI

Torniamo al Trojano. Il quale ha dato ma non concesso, che arte e storia abbiano per carattere comune la rappresentazione del particolare. E vedremo perchè, se studiamo più accuratamente i rapporti del contenuto con la forma, nell'arte e nella storia, per assicurarci prima se e in quanto il fatto storico possa essere materia di bella rappresentazione: e poi se, per converso, convenga dire che oggetto dell'arte sia, come della storia, il singolo e particolare.

La prima questione, secondo il Trojano, può parere oziosa a quanti concepiscono l'estetica come scienza della pura forma dell'arte, e a chi non sa quanto siasi profondamente modificato negli ultimi trent'anni il concetto del fatto storico. Egli non è di quelli che ripongono l'essenza dell'arte nel valore del contenuto da

rappresentare, e quindi della sua pratica e sociale efficacia; ritiene che « la forma è ciò che più importa nell' arte »; ma non è neppure di quelli che astraggono affatto nella considerazione estetica dal contenuto, e si chiudono nell' esame della pura forma: dacchè, ei dice benissimo, contenuto non c' è senza forma, nè forma senza contenuto: e lo stesso De Sanctis, il geniale critico che applicò alle opere della nostra letteratura le più feconde idee dell' estetica formale, rilevò l' importanza del contenuto per rispetto alla forma, in quello stesso saggio sul *Settembrini e i suoi critici,* dove espose i principali canoni della sua estetica. Il De Sanctis notò che il contenuto non è indifferente nell' arte, e che non bisogna credere che lo si voglia metter da parte, quando lo si dichiara un precedente o un dato del problema artistico [1]. Anzi la forma (son parole del De Sanctis stesso) è generata dal contenuto; togli quel contenuto, e non avrai più quella forma. Sicchè, conchiude il Trojano, non può esservi scienza della forma, che non tenga conto del contenuto, col quale e pel quale la forma è forma. E poichè l' uomo non è, nè può essere puro *homo aestheticus,* se la forma genera il sentimento estetico, il contenuto agisce sul resto dell' anima umana, e suscita altri sentimenti, che cogli estetici si assommano in una impressione totale; che sarà costituita da emozioni estetiche ed extra-estetiche. Qualche cosa riesce *interessante;* e, in quanto tale, opera sulla nostra emozionalità extra-estetica; deve vestirsi di una forma bella per diventare opera d' arte e suscitare il sentimento estetico. Ma v' ha *interessante* suscettibile di bella forma, e *interessante* non suscettibile di bella forma (= elaborazione fantastica e plastica); tutto ciò che non

[1] *Nuovi saggi,* Napoli, Morano, 1872, p. 242 *n.*

muove il cuore ma esercita la sola riflessione, non sveglia la *corpulenta fantasia* (per usare la bella espressione del Vico), e non può farsi quindi materia d'arte. La divinità è entrata nel campo dell'arte rivestendo forme sensibili; il culto facendosi sentimento; la speculazione platonica foggiandosi in isplendidi miti; e in generale, l'astratto della cognizione scientifica concretandosi in immagini e simboli. Donde la coscienza dantesca della *forma* che

> non s' accorda
> molte fiate all' intenzion dell' arte,
> perchè a risponder la materia è sorda.

Non è vero, secondo il Trojano, che ogni contenuto abbia la *sua* forma; che la forma *adeguata* di un dato contenuto sia per l'appunto la sua forma bella. Il teorema matematico, tipo della forma adeguata al contenuto nelle scienze deduttive, non è nulla di bello: parla infatti all'intelletto, non alla fantasia. « Indi per gli artisti anche sommi la gran cura nello scegliere l'argomento, la ricerca affannosa dell'idea fecondatrice, del sentimento che metta come un fremito nell'attività fantastica ». E in verità, « l'eroico, come il tragico, il comico e il lirico, prima che nell'arte, sono nella vita ». La storia, che il Manzoni finge di trovare in un dilavato e graffiato manoscritto del sec. XVII, era già a parer suo, *bella, molto bella, in quanto storia,* prima ancora che venisse rivestita della forma, che, a giudizio del Manzoni, merita di ricevere.

E Virgilio aveva ragione: *sunt lacrymae rerum.* Le cose già in se stesse hanno un sentimento e una natural poesia onde rispondono al nostro cuore e alla nostra immaginativa. Sicchè il De Sanctis, sommo critico, ma non sempre coerente teorico della critica, « dava manifestamente una prova di questa poca sua coerenza,

quando non voleva ammettere con lo Zumbini la necessità della valutazione critica del contenuto insieme con quello della forma nell' opera d' arte, scordandosi che, come diceva infatti lo Zumbini, lo spirito è uno, e il moto destato in una delle sue facoltà non ha luogo senza una propagazione più o meno grande nelle altre ». Ora in questo unico spirito, in questo Io concreto appercipiente l' opera d' arte, un sentimento estetico, se consuona con le nostre alte idealità morali, co' più profondi bisogni dell' animo nostro, si rafforza; com' è evidente che dal contrasto colle une e cogli altri debba restar indebolito. Ecco in che senso si può dire estetico anche il contenuto. Va bene che la forma nell' opera d' arte, secondo il detto di Schiller, deve far dimenticare il contenuto; ma bisogna intendere ciò con molta discrezione; come se si dicesse che dove l' interesse, l' emozione extra-estetica, prevale sul sentimento estetico, l' opera d' arte perde il suo carattere proprio, nel tempo stesso che il gusto della forma passa in seconda linea. Ma, a pari condizione formale, « l' opera d' arte che rappresenti un contenuto interessante la sensitività umana, un fatto, un ideale ricco d' elementi emozionali, riesce più efficace, e però più bella e compiuta dell' opera d' arte che abbia un contenuto frivolo, gelido, anestetico ». Insomma, v' ha un contenuto estetico e un contenuto inestetico; vi son cose che piangono; e cose mute. Non già che il pianto sia proprio delle cose sole; è anche nostro: ma c' è una secreta simpatia dell' anima nostra con l' anima di alcune cose, come un' antipatia con quella di alcune altre. Non si vuol dire quindi che il bello sia già nel contenuto; anzi è nella forma: ma il primo germe suo è nel contenuto, germe che si sviluppa, scintilla che si dilata in fiamma, nella forma, per l' elaborazione dell' artista. Il bello,

diresti, è già nel contenuto: ma non vi si trova, se l'artista per virtù del suo genio non ve lo scopre e porge però altrui il modo di mirarvelo. — Questa la teoria estetica del Trojano.

Passando quindi alla storia, ei si domanda se il suo oggetto sia suscettibile di forma estetica, o se abbia in se stesso quel germe di bello che il soffio del genio possa fecondare in una bella forma? Certo, la storia è un vasto dramma, che ha per teatro l'universo e personaggi tutto il genere umano, con tutte le grandi passioni che riscaldano al culto degli ideali più nobili, o trascinano avvinti gli animi al carro delle più basse viltà. Questo dramma ora è tragedia, ora è commedia, ora è farsa; e dà luogo spesso ad avvenimenti o fa nascere uomini, ricchi della più forte poesia, da rivaleggiare con le creazioni più felici dell'arte. E però si spiega come la storia sia sembrata a tanti artisti miniera inesauribile d'ispirazione; anzi « senza questa miniera, tre quarti forse delle opere d'arte non sarebbero ».

Ma son passati i tempi, in cui la storia concepivasi a mo' della sua antica madre, l'epopea. Allora aveva ragione il Bayle di scrivere con fine ironia che se si domandasse a uno scrittore di comporre la storia d'un regno pacifico, ei si dorrebbe della sua sorte come Caligola si lagnava che sotto il suo impero non accadessero grandi calamità. Allora i grandi uomini erano i veri fattori della storia; quindi la pura storia militare e politica. Oggi invece è mutato il concetto della storia, e s'è compreso che più degli *alcuni* valgono i *tutti;* che la storia debba essere pertanto non aneddotica e personale, ma *sociale;* e per esser tale, da *narrativa* che prima era, si vien facendo *critica*. Il meraviglioso cede il luogo al comune, all'ordinario: il poetico al prosaico. La storia moderna si occuperà delle finanze di uno Stato,

della legislazione di un popolo, dello sviluppo della tecnica, della formazione delle lingue, ecc. Argomenti tutt' altro che poetici.

Se poi dalla storia generale della società si passa alle particolari storie di singole sfere della umana cultura, a misura che spariscono le persone e sottentrano i concetti e le astrazioni, diminuisce in proporzione la possibilità del diletto estetico. È vero che talora si parla anche di un bello intellettuale; ma questa è un' accezione metaforica del bello, dalla quale non bisogna lasciarsi trarre in equivoco. Qua e là può sorgere un sentimento di ammirazione per l' eroismo dei martiri della scienza; o di terrore innanzi allo spettacolo delle catastrofi del pensiero pugnante co' misteri dell' universo; o di sincero diletto per l' eloquenza onde l' abile scrittore sa abbellire l' esposizione della sua arida materia, e così via. « Ma l' erudizione, la pedantesca erudizione, che della storia è tanta parte, sarà sempre materia resistente alla forma dell' arte ». La stessa storia letteraria, per se stessa, non può essere lavoro d' arte; poichè il critico deve spiegare; e non dar libero corso ai voli della sua fantasia, ma legare la sua analisi e la sua sintesi al dato, al fatto positivo. L' interpretazione di un' opera d' arte non può essere una correzione o una modificazione qualunque di questa; ma una pura ricostruzione, che presuppone avanti a sè l' opera d' arte, e non è tale quindi essa stessa.

La teoria estetica già esposta dallo Zumbini, e qui ripresa per l' occasione dal Trojano, ha già dato luogo a una vivace polemica fra il Trojano stesso e il Croce a proposito del giudizio di questo sullo Zumbini [1]. Noi

[1] Vedi TROJANO, *La critica letteraria, a proposito d' una recente pubblicazione di B. Croce, e d' una nota di F. de Sanctis*, Napoli, Tocco, 1895; e B. CROCE, *Intorno alla critica letteraria, Polemica*, Napoli, Pierro, 1895.

ci limiteremo ad osservare che si comincia dal dire che il bello è nella forma, e si finisce col conchiudere che veramente il germe è già nel contenuto, e la forma (la quale ben fu detta dal De Sanctis la *chiarezza del contenuto)* non fa altro che fecondare questo germe. Diceva lo Zumbini, che certi argomenti « portano la scintilla, che il soffio dell' artista dilaterà in fiamma ». Dove il principio, l' essenza della fiamma non è nella *dilatazione* della scintilla, ma nella *scintilla* appunto. E la scintilla quindi nel contenuto è già virtualmente la fiamma del bello, che irradia da ogni opera d' arte.

Ricorre qui spontanea alla mente l' immagine leibniziana della statua d' Ercole virtualmente racchiusa in quel blocco di marmo venato, intorno al quale pur bisogna che s' adoperi lo scalpello dell' artista a discoprire le venature, per farne saltar via quanto impedisce la vista della statua innata, per così dire, nel marmo. Qualcosa di simile avviene per la dottrina, di cui discorriamo. Il bello c' è già nel contenuto; e non si vede. Nel marmo greggio dell' argomento ci sono già certe venature, che l' occhio solo dell' artista sa scoprire e mostrare alla mano, che ne farà balzar fuori la bella statua. Or come l' immagine serviva bene al Leibniz per salvare l' innatismo, — per quanto assottigliato e meglio inteso, — così giova qui a dimostrarci come effettivamente nella dottrina del Trojano il bello, senza che l' autore se n' accorga, passi dalla forma nel contenuto. Ed è un mero inganno quello per cui si crede con lo Zumbini che rimanga sempre saldo il principio del bello formale: quasi ci fosse un bello nascosto nel contenuto e uno palese nella forma, l' uno diverso dall' altro, che con l' altro fosse da sommare in una totale valutazione estetica. È un mero inganno: che

altro infatti vuol dire che l'eroico, il tragico, il comico sono nella vita prima che nell' opera dell' artista, se non che il bello artistico è già formato prima della nascita dell' arte, e che l' arte quindi rispetto a cotesto bello è qualche cosa di affatto accidentale? Che valore ha più la commedia d' Aristofane o di Molière, la tragedia di Sofocle o di Shakespeare, se il comico e il tragico esistono già fuori e indipendentemente dall' arte? Aristofane e Molière, Sofocle e Shakespeare hanno *scoperto* questo comico e questo tragico preesistente. Ma in questa scoperta non ci han messo nulla della loro anima e del loro genio; e non ci potevano nulla mettere, senza guastare ciò che veniva offerto dalla vita già per se stesso comico, tragico. La forma era già nel contenuto. E poichè sarebbe un assurdo concepire una forma dentro la forma [1], la forma propria della creazione artistica si dilegua; e l' attività dell' artista si trasmuta in una pura passività. — Ora io non ho bisogno di combattere questa teoria, messa al bando dall' estetica, già da gran tempo e già esplicitamente rifiutata, come abbiamo visto, dal Trojano stesso, che vi s' invischia poi senz' accorgersene.

Non si vuol negare, che anche nella vita ci sia il tragico e il comico, ed è profondamente vera la bella sentenza: *sunt lacrymae rerum!* Ma la vita, così satura di poesia, è la vita oggettivamente considerata? è la vita della fisica, della chimica, della biologia, della sociologia, della statistica, dell' economia politica? o non piuttosto la vita guardata poeticamente e dal lato soggettivo? Per-

---

[1] « È impossibile definire il bello, o naturale o artistico, altro che come *forma*. Di qui l' intrinseca impossibilità di un contenuto *estetico dell' arte*; che logicamente si ridurrebbe all' assurdo di una *forma* nella *forma!* ». B. CROCE, *La Critica letteraria*, Roma, Loescher, 1896, p. 12 *n*.

chè poi in questa vita ci vuole un Aristofane, un Molière a discoprirvi l' insita *vis comica* che vi serpeggia per entro, e di un Sofocle, di uno Shakespeare per rivelarne l' intima tragedia? Non sarà ciò forse per la particolare anima di questi poeti, dotata di una speciale potenza scrutatrice della vita umana, onde è dato loro vedere ciò che altri non vede? E che è questo vedere? Un puro e semplice vedere?

Ecco la posizione, in cui volgarmente si concepisce la relazione di soggetto ed oggetto. Un filosofo, i cui scritti oggi son letti da pochissimi o da nessuno, trent' anni fa scriveva a proposito della metafisica del Mamiani, che il Trojano non sa di rinnovare: « Per il Mamiani l' assoluto » (per il Trojano il bello, il tragico, il comico, che è forma anch' esso dell' assoluto) « è come un *oggetto*, che è lì, dinanzi, fuori, sopra di me, come una luna, una terra, un sole; io lo contemplo, di lontano, ed ei non sa nulla...; io fo di andare fino a lui, senza però muovermi di dove sono, come fa appunto l' astronomo coi suoi cannocchiali, o d' imbroccarlo come fa l' arciere con la saetta; io mi affatico, ed esso immobile e indifferente, lì... Ovvero, che è lo stesso, l' assoluto è come uno che dorme profondamente, p. e. Giove sul monte Ida, e io mi muovo dal posto, o almeno così mi pare, e, valicando, non si sa come, l' infinita distanza che mi separa da esso, me gli fo addosso, pian piano per tema che non si svegli, e mi mangi vivo: e gli frugo le tasche per sorprenderne le confidenze: e ne cavo qualcosa, ed ei seguita a dormire; e poi scrivo e racconto e stampo, e svelo il segreto [1]. » — E notava più in là: « Questa metafisica è caduta da un pezzo, e con gran fracasso: fu la rovina dei grandi opifici e magazzini di vetri affu-

[1] B. SPAVENTA, *Studi sull' Etica di Hegel*, Napoli, 1869, pp. 11, 12, 13.

micati e di cannocchiali, e di saette, archi e turcassi e perfino di archibugi, imaginati e costrutti con tanta fatica per la conquista dell' assoluto; fu il grido di desolazione degli astrologhi e dei cacciatori, la cui fortuna dipendeva da quella dei loro strumenti ».

Ma lasciamo pure da parte la metafisica, immanente nella teoria della conoscenza e nella stessa dottrina estetica che stiamo discutendo. Quando si dice che il tragico è nella vita e i poeti non sono poeti se non perchè ve lo sanno scorgere, è manifesta la conseguenza di dover considerare l' oggetto, in genere, dello spirito umano, come già bello e formato, come o più o meno compiuto in sè, fuori e indipendentemente dallo spirito stesso. L' attività poetica si riduce, per dir così, a dare l' ultima mano a ciò che le viene offerto già elaborato; alla pura visione passiva di ciò che la vita ha in se medesima; si riduce, in somma, a negare se stessa. Ecco a che riesce ogni teoria oggettivistica, gnoseologica od estetica: alla negazione assoluta del soggetto. Ed in verità, come volete concepire un soggetto, un' attività, che non abbia alcuna energia, e che sia anzi pura passività? Si è ricorso sempre, per renderne possibile la concezione, all' immagine della visione, dell' intuito: dando quindi luogo a un seguito di contraddizioni, che altrove mi sono ingegnato di rilevare nella dottrina di uno de' più profondi e accurati intuizionisti, del nostro Rosmini [1].

Certo, il Trojano (che aderisce al positivismo critico) non vuole aggregarsi nè al rosminianismo nè ad altro sistema intuizionista [2]; ma la teoria estetica da lui

---

[1] Vedi G. Gentile, *Rosmini e Gioberti*, Pisa, Nistri, 1898, parte II, cap. I.

[2] Ritiene infatti che « il *positivismo critico*, il metodo sociologico e il processo democratico della storia, nonchè perder terreno, siano destinati a più larga applicazione e maggiore incremento » (p. 73).

sostenuta, non si può fondare se non sopra un oggettivismo puro, che sia la negazione del kantismo. L' errore della sua dottrina estetica si può formulare dicendo che attribuisce al contenuto astratto ciò che è proprio del contenuto concreto. Il contenuto astratto è l' antecedente del fatto artistico; astratto, perchè ancora nudo, senza forma; laddove, come dice lo stesso autore, non v' ha contenuto (concreto) senza forma. Il contenuto tragico, il contenuto comico, ecc., sono poi contenuti concreti, perchè... sono tragico, comico, cioè hanno una relazione attuale con lo spirito umano.

In conclusione, l' atto artistico, come l' atto conoscitivo, è una vera sintesi a priori, i cui elementi non possono essere separatamente presi se non per un' analisi trascendentale, poichè la realtà sta nella loro sintesi necessaria, e quindi a priori. Date un predicato concreto a uno di essi, e avrete distrutto l' apriorità della sintesi, e distrutto perciò il fatto artistico.

Insomma, quel tal tragico, quel tal comico, quel tale bello, in generale, che è nella vita, prima e fuori dell' arte, e così anche il bello naturale, è già una produzione artistica [1].

Ma non bisogna, d' altra parte, confondere due questioni ben differenti: quella dell' esteticità originaria del contenuto, di cui s' è discorso: e quella sul valore dell' emozionalità concomitante al sentimento estetico. La seconda questione si riferisce alla psicologia dell' estetica; la prima invece a quella della critica estetica; e merita uno studio speciale, poichè è uno scoglio in cui rompono non di rado, non pure il senso comune, ma gli stessi teorici dell' estetica. Pel Trojano, il sentimento extra-estetico non deve prevalere sull' estetico, ma accompagnarlo

---

[1] Cfr. una nota del CROCE, in *Critica letteraria*, pp. 10-13.

e accordarsi con esso in quella consonanza, che è necessaria a rafforzare ogni sentimento simultaneo a qualche altro. In quest' altra ricerca non si tratta più del contenuto astratto della precedente; bensì dello stesso contenuto concreto, già formato, considerato non tanto in relazione con la psicologia dell' artista, quanto con quella di colui che la produzione dell' artista deve apprezzare, e che si può dire quindi del critico. La distinzione dall' autore non è stata fatta, ma è nella cosa stessa. È chiaro, infatti, che la questione non può sorgere per la psicologia dell' artista; il quale non è possibile che prenda a rappresentare ciò che non s' accordi pienamente con l' anima sua, e non abbia in essa la *sua* forma appunto perchè appaghi di essa tutti i bisogni. L' artista, se è vero artista o quando è vero artista (ogni artista ha il suo capolavoro e le sue opere fallite), non ha un oggetto fuori della sua contemplazione estetica, che debba sforzarsi di ridurre nel campo di questa. Dov' è sforzo, non è arte. L' oggetto nasce col prorompere stesso di questa virtù estetica: sicchè, pel fatto dell' unità incontestabile dello spirito umano, quell' oggetto non potrà non appagare tutti i sentimenti, che oltre l' estetico ei sarà per eccitare nell' anima dell' artista, e che, in una sola parola, costituiscono l' *interesse* per oggetto.

La questione dunque dell' interesse estetico riguarda alla psicologia del critico; ed è resa per questo rispetto possibile, dacchè non si tratta più di un contenuto astratto, ma di un contenuto concreto e positivo, quindi anche elaborato dall' artista.

Ora noi propendiamo a dare il più assoluto valore al detto citato di Schiller, che la forma nell' opera d' arte debba far dimenticare il contenuto. « L' arte è fatta dall' uomo », mi faceva osservare tempo addietro un amico

dotto e ingegnoso, «dall' uomo intero, non dall' astratto *homo aestheticus*». — Sì, è vero, rispondevo io; ma in un certo senso. Senza dubbio, tutto l' uomo fa l' arte: infatti l'Ariosto non è Omero, Dante non è Virgilio, per quanto questi sia il suo autore, ecc. Ma in essi c' è tuttavia qualcosa di comune e d' identico: il poeta, l' *homo aestheticus*, per cui io *posso* leggere con egual diletto Omero, Virgilio, Dante e l'Ariosto. L' arte di Omero, di Virgilio ecc. è un astratto rispetto alle loro opere concrete in cui si manifesta, come un astratto è il *poeta* che l' ha prodotta, e un astratto dev' essere rispettivamente l' *homo aestheticus* che gusta, per esser soddisfatto dalla forma. Se non ci fosse dato concepire questo astratto, cioè supporlo in tali condizioni concrete che si adeguino per l' appunto alla natura sua astrattamente determinata [1], allora addio arte, addio estetica: e così pure addio moralità, addio etica, ecc. L' uomo che, dominato dall' idea del dovere, opera moralmente, è e non è l' uomo intero, che fa parlare dentro di sè tutti i propri sentimenti. È, perchè è un uomo reale, con tutta la sua completa psicologia; non è, perchè si adegua al puro *homo ethicus* astratto, quasi la sua psicologia si dileguasse innanzi alla luce dell' idea morale, come le ombre dei monti al sorgere del sole. — «Ma tutto l' altro che è in noi», diceva ancora l' amico, «vuole qualcosa che tocchi la sua *umanità*, sia quel che si sia, purchè non resti estraneo a questa umanità». — È vero anche questo, io rispondevo; e non è vero. È vero, perchè in effetto noi comu-

[1] Quando il botanico vi descrive scientificamente la rosa - fiore, vi definisce un astratto; ma la sua definizione non avrebbe nessun valore, se il fiore, per sè astratto, non fosse effettivamente nella rosa pianta. Di reale nel mondo non v' ha che l' Uno, o il tutto che si voglia dire. Tutti i particolari assolutamente considerati non sono se non astratti.

nemente, se cristiani e cattolici, amiamo di più il Manzoni; ma mi par vero anche, che questo « amar di più » non abbia nulla che vedere col giudizio sul Manzoni artista. Basta ricordare a quanti ingiusti giudizi si lasciasse andare il Carducci per mescolare alla sua critica del Manzoni i suoi sentimenti di figlio non manzoniano di padre manzoniano, scambiando per criteri estetici i suoi preconcetti pagano-classici. Ed è un inganno, a parer mio, il credere, che questa cotal mescolanza possa avvenire. Il Manzoni, dalla parte sua, sosteneva in teoria che la mitologia fosse da abbandonarsi interamente, perchè (fra gli altri perchè, che poi tutti si riducevano a questo) non più interessante; ed ecco proprio lui a sentire profondamente la poesia di Virgilio. Il che vuol dire, se non m'inganno, che la *forma* vera ci domina, e che in noi quando l'*homo aestheticus* parla, tutto l'altro tace; e quando alcuna parte di tutto quest'altro parla o solo accenna ad aprir bocca, l'*homo aestheticus* è costretto fatalmente a tacere. O parla senza farsi sentire; che è come tacesse.

Il critico d'arte, finchè non pervenga a mettersi nella situazione psicologica dell'artista, non può giudicare, perchè non può intendere l'opera d'arte. Egli, si sa, deve ricreare quel che l'artista ha creato; e per far ciò, è ovvio che deve riprodurre in sè tutte le condizioni psicologiche dell'artista che creò (quindi la vera importanza della ricerca storica come un necessario antecedente del giudizio estetico); poichè il sentimento estetico, — che noi possiamo e dobbiamo considerare astrattamente nel fatto dell'opera artistica, — nel farsi invece di questa è accordato a tutti gli altri sentimenti, a tutto lo stato dell'anima concreta dell'artista. Riproduciamo prima in noi questo stato, presupposto e condizione di quell'accordo; e poi potremo dire di aver

innanzi l' opera d' arte pura e semplice, che è quella che vogliamo giudicare.

Il contenuto (antecedente logico dell' arte) si adegua a tale stato psicologico, che è il necessario presupposto del farsi dell' opera artistica. Che all' artista riesca interessante, lo abbiamo visto, è una evidente conseguenza del concetto di contenuto; ed equivale appunto a questo suo adeguarsi. Ora, se il critico non può esser tale se non riproducendo, con delicata industria storica, la psicologia dell' artista, è chiaro che non potrà non trovare interessante ciò che tale è riuscito, ed era naturalmente necessario che riuscisse all' artista. L' interesse, adunque, sorge per l' adeguarsi che un dato contenuto fa a un' anima artistica, che lo riveste quindi della forma sua: è un attributo inseparabile del contenuto; e proporsi il problema, se il contenuto di un' opera d' arte sia interessante o no, è lo stesso che domandarsi se quest' opera d' arte abbia un contenuto; che è assurdo. Se, infatti, il contenuto non si adeguasse a quelle concrete condizioni psicologiche, nelle quali l' opera d' arte deve nascere, s' intende facilmente che il problema artistico, — il quale ha per sua propria materia il farsi dell' opera artistica, — non sorgerebbe; e il critico non può occuparsi se non delle soluzioni che si sono date ai problemi artistici sorti nell' altrui psicologia [1]. Di modo che nella critica della forma s' esaurisce tutto l' ufficio del critico, che ha da partire dal fatto dell' arte, come suo presupposto; e del contenuto è assolutamente inutile che egli si occupi. Quindi avviene che sia la stessa arte o lo stesso bello

[1] Ma s' intende che bisogna conoscerla questa psicologia; e quindi la ricerca storica è un necessario presupposto della critica; e quella che dicesi critica storica, è un antecedente immancabile della critica estetica.

che gustiamo negl' inni vedici come in Dante, in Omero come in Shakespeare, poesie scaturite da sì differenti psicologie, vale a dire, per contenuti sì diversamente interessanti.

Ma possiamo noi distinguere diletto intellettuale da diletto estetico? La risposta dev' essere negativa per una ragione semplicissima; che l' intelletto dà conoscenze, non sentimenti. Che cosa è dunque il piacere che proviamo leggendo un libro scientifico dalla forma lucida ordinata e perspicua, e qual bisogno è quello che sentiamo di una tal forma? Non può dirsi un piacere e un bisogno intellettuale, perchè il nostro intelletto è già soddisfatto quando *ha conosciuto*, anche se attraverso una forma oscura e intralciata; nel qual caso, infatti, la lettura a breve andare ci stanca, *non ci piace*. Possiamo anche appassionarci, cioè trovar piacere nella lettura d' un gran pensatore, ma cattivo od inesperto scrittore, come il Vico. Se non che il diletto, se ben si bada, non proviene in tal caso dalla forma che a quel pensiero fu data dall' autore; bensì da quella in cui via via noi lo ricostruiamo con un lavorio creativo originale ed inconsapevole, come inconsapevole è quel lavorio puramente ricreativo, a cui si riduce ogni lettura in generale [1]; e come l' artista nella sua creazione ha più profondo e più squisito godimento del critico, che il prodotto di quella creazione è pur capace di gustare intimamente; così accade pure che ci piaccia di più talvolta uno

---

[1] Si potrebbe dire che in tal caso siamo *attivi*, laddove restiamo *passivi*, quando il pensiero è stato espresso dall' autore in una forma efficace. Ma la distinzione, utile rispetto alla cognizione volgare, scientificamente riuscirebbe sbagliata; perchè lo spirito nostro, conoscendo, anche per lettura o audizione, non è mai passivo. È questione di grado, e si può dire piuttosto che nel primo caso siamo più attivi che nel secondo.

scrittore oscuro come il Vico; il quale, come si dice, ci obbliga a pensare più che non faccia l' espositore lucido ed elegante delle proprie meditazioni.

La difficoltà maggiore che s' incontra nel concepire il sentimento estetico concomitante al conoscere scientifico, deriva dalla empirica osservazione volgare del diverso effetto psicologico prodotto da una perspicua dimostrazione di un teorema matematico e da un canto di Dante. Osservazione empirica, che va corretta per ciò che si è detto della psicologia dell' artista, la quale si dee riprodurre in quella del critico. La psicologia di un poeta non è la psicologia d' un matematico; e come l' arte rappresenta un' attitudine originaria della psiche, laddove la speciale scienza matematica una maniera o forma derivata di un' originaria attitudine, così la psicologia dell' artista è fondamentale nell' anima umana, e però generale la facoltà del gusto per le opere d' arte vere e proprie; laddove quella del matematico è accidentale e manca nella maggior parte degli uomini; ed è quindi di pochi la facoltà percettiva dell' arte che può essere immanente in un' esposizione di dottrine matematiche. Ma si guardi alla psiche del consumato matematico, che non pensa se non a' suoi teoremi, e non ha godimento se non nella lettura di quelle severe scritture scientifiche, che per tutti gli altri sono fredde e mute; ma son calde per lui, che vi s' appassiona e gli parlano all' anima un linguaggio punto dissimile da quello che all' anima ordinaria parli l' arte del poeta o del pittore. Si dice comunemente che in lui s' è disseccata la vena del sentimento estetico; e si vuol dire che si è esaurita in lui ogni potenza passionale; quasi la sua anima si fosse irrigidita fra le cifre o le rette, e non avesse più capacità di sentire. Ma che è allora la passione (talvolta giudicata eccessiva), ond' ei si sente legato alla scienza,

per cui gli pare unicamente di vivere? Certo, quella passione, e tutta quella psicologia non è comune; ma ciò non ci permette di negar fede a quest' uomo, che vi dice di provare, quando gli vien fatto di rappresentare nettamente e chiaramente una nuova soluzione, quello stesso piacere che il poeta proverà nel cogliere una bella immagine che efficacemente esprima un suo particolar moto dell' anima.

Un anno prima di morire, Carlo Darwin, scriveva: « Fino alla età di trent' anni o poco più, la poesia mi dava un piacere intenso, e così pure la pittura e la musica. Ma ora io non posso leggere un verso. Mi sono provato con lo Shakespeare, e l' ho trovato quasi nauseante. Così se n' è andato anche il gusto per la pittura e per la musica, la quale invece di continuare a darmi un suo proprio piacere, mi fa solo pensare con maggiore intensità a quello cui sto lavorando nella scienza. Le stesse scene della natura non mi dànno più il piacere d' una volta. Solo i romanzi mi dilettano ancora vivamente, e me ne fo leggere un gran numero » [1]. E quel che accade al Darwin, accade più o meno agli appassionati cultori d' una qualsiasi scienza: e non è, come Darwin credeva, un indebolirsi di « tutto ciò che nel nostro essere è *sentimento* », ma un indebolirsi del sentimento concomitante all' esercizio dell' immaginazione e della facoltà rappresentativa in generale a beneficio del sentimento concomitante all' esercizio dell' intelletto: e un sentimento non si vede perchè non debba valer l' altro. Affatto ingenua è poi la spiegazione materialistica, che il Darwin soggiunge: « La

---

[1] *Life and letters of Charles Darwin*, London, Murray, 1887, I, 100-101; cit. dal VILLARI, *Scritti vari*, pp. 93-4.

mia mente sembra essere divenuta una macchina destinata solo a macinare una gran quantità di fatti, per cavarne delle leggi. Perchè poi tutto questo doveva portar seco l'atrofia di quella sola parte del mio cervello in cui risiedono i più *alti gusti intellettuali*, io non posso capirlo... Se io dovessi ricominciare la vita, vorrei impormi l'obbligo di leggere poesia ed ascoltar musica almeno una volta la settimana. Forse così, per mezzo dell'uso, quelle parti ora atrofizzate del mio cervello, si sarebbero mantenute vive ».

Conchiuderemo, che una efficace esposizione scientifica ci riuscirà egualmente bella che una poesia, se a quel modo che agevolmente riproduciamo per naturale attitudine la psicologia del poeta, sappiamo per lunga educazione riprodurre in noi la psicologia dei singoli scienziati.

E quindi vien da sè la risposta alla seconda parte della questione discussa dal Trojano: se cioè la storia offra un contenuto suscettibile d'arte; nè vogliamo spendervi ancora parole. La storia degli antichi era epopea: la nostra è rappresentazione prammatica, sociale, economica, come vorrete. Ad ogni modo, è sempre rappresentazione di un contenuto (storicamente) interessante; cioè adeguato alla psicologia dello storico, nella quale perciò non è possibile che non s'informi (più o meno) esteticamente. E poichè l'essenza della storia sta appunto in questo *informarsi*, che è un entrare nello spirito, un conoscere e quindi rappresentare, vedasi come si venga determinando quel fine costitutivo, di cui più sopra toccammo, cioè quella meta cui per se stessa tende l'operazione essenziale dello spirito storico. Che se c'è anche un rappresentare proprio della scienza, come abbiamo visto, nella scienza esso non è il fine costitutivo.

VII

Resta a vedere se così per l'arte come per la storia, l'oggetto sia il singolo, il particolare. Vediamo che ne pensa il Trojano.

Il problema è vecchio, le soluzioni che ab antico se ne son date, sono due, una opposta all'altra, e ambedue fondate su vere ragioni critiche e fornite di significato storico e ideale: donde il loro successivo avvicendarsi e l'alterna fortuna. Perchè da un lato l'universale, fatto oggetto dell'arte, fa cadere nell'astratto e nel convenzionale: laddove un'opera d'arte riesce tanto più bella, quanto più ci mette innanzi individualità concrete e distinte. D'altro lato, la ricerca dell'accidentale, dell'*omnimode determinatum*, può condurre all'insignificante e al bislacco. E son note, del resto, le aspre battaglie cui pochi anni addietro diè luogo la contesa de' veristi con gl'idealisti, e non si son deposte ancora le armi.

Ma, « comunque si guardi la cosa, quando si abbia una certa esperienza delle produzioni artistiche, si è costretti a convenire che contenuto dell'arte, dell'arte vera, dell'arte de' grandi maestri, idealisti, realisti o veristi che si dicano, non è mai l'individuale *sic et simpliciter*, non è mai il qualunque della realtà singola, ma l'*individualità tipica* o *ideale*. Un'individualità che sia sè e non altri; tutta accidenti, niente sostanza; tutta capricci, niente regola; che abbia proprietà esclusivamente proprie, e niente di specifico, di tipico, non susciterebbe alcun interesse estetico, perchè non corrisponderebbe ad alcuna idea nostra; e, nonchè esser goduta, non sarebbe neppur intelligibile ».

D'altra parte, questo tipo ideale deve pigliar persona

in un individuo, lasciando la pura e vuota generalità, l'astrattezza propria della scienza. E però si dice tipo; che è l'ideale limitato, secondo l'espressione del De Sanctis,[1] adeguato alla realtà della vita, dalla quale l'ideale puro così spesso è discorde. Nel tipo si riconoscono le sembianze degli individui, che nella vita ordinaria incontri per via; nell'ideale le linee di quelle sembianze svaniscono, e non vi riconosci più nessuna delle facce, che sei solito di vedere. Tipi rappresenta l'arte realista, ideali l'idealista. La prima osserva e studia la natura e la vita umana e sociale per salire alla concezione tipica. « Solo avendo arricchita la propria tavolozza di tutt'i colori e popolata la fantasia di tutte le immagini, è possibile vi spunti, per virtù di genio, quella che Raffaello chiamava la sua ' idea ', cioè l'ideale, come il più bel fiore in un paradiso ». Nè v'ha creatura di grande artista che non sia un'individualità tipica o ideale. Achille, certo, è Achille: è un individuo artistico perfettamente distinto da ogni altro: ma egli ha nondimeno tutte le qualità caratteristiche degli eroi primitivi, giovani e forti. La Venere dei Medici ha una bellezza tutta sua, di cui invano cercheresti il modello in altre Veneri e tra le centomila bellezze ond'è fiorente l'Ellade. E pure in quell'aspetto divino e le altre Veneri trovano qualche riscontro e le fanciulle di Crotone e di Cnido possono con orgoglio cercare una linea del proprio viso, un rilievo del proprio corpo. Tartufo, Don Giovanni, Perpetua, Calandrino non sono tutti tipi d'infinite schiere di individui reali?

Nè contraddice a questa teoria l'arte del ritratto o

[1] A proposito del limite dell'ideale, secondo il De Sanctis, vedi le giuste osservazioni del CROCE nella prefazione agli *Scritti vari inediti o rari* di FR. DE SANCTIS, Napoli, Morano, 1898, I, pag. VIII e sgg.

del paesaggio, che pare rappresentino puramente e semplicemente la realtà individua e concreta. Perchè, se ben si bada, l' arte del ritratto e del paesaggio non sta tanto nella precisa e perfetta corrispondenza della rappresentazione alla realtà; il che non potrebbe suscitare altro che un interesse storico; ma in quell' alcunchè di tipico, che anche in queste opere d' arte è dato di riconoscere. Infatti, « senza conoscer gli originali, senza esser mossi da alcun interesse storico, senza poter giudicare dell' abilità riproduttrice dell' artista, noi ammiriamo, ritratte, venerande figure di vecchi, immagini di stupende bellezze, di matronale decoro, d' altezzosi antenati, di pensose castellane, ecc. ». E tale impressione sussisterebbe, anche se sapessimo che questi ritratti sono tutt' altro che scrupolosamente fedeli agli originali.

Il ritratto è sempre l' idealizzamento del personaggio rappresentato. Nell' idealizzamento sta appunto l' opera dell' artista, che altrimenti si ridurrebbe ad un passivo meccanismo fotografico. In una parola, oggetto dell' arte, in generale, non è il vero, secondo il Trojano, ma il verosimile. E il verosimile è appunto il tipo.

Nelle stesse autobiografie è evidente lo studio degli autori di rappresentare se medesimi come l' incarnazione di certi tipi. Il Cardano vuol parere il più superstizioso e imprudente uomo del mondo, riuscendo infatti *mendacissimus;* e così il Montaigne, il Rousseau, l' Alfieri si dipinsero quali volevano apparire piuttosto che quali furono. « Questi ed altri storici di se stessi », dice benissimo il Trojano, « sono plasmati tipicamente dalla loro fantasia, quando, o sotto il miraggio d' un' illusione estetica ingannano se stessi, o, per ingrandire il loro io, ingannano gli altri ».

Ma se si guarda poi alla storia, pel Trojano è evidente che suo contenuto è, all' incontro, il particolare, *limitato*

al questo qui, così, ora. Già Aristotele, nel IX della Poetica, aveva notato che la poesia è più filosofica della storia, perchè la poesia rappresenta piuttosto l' universale, la storia il particolare. Un chiaro sentore della differenza l' ebbe pure Bacone *(De augm. scient.,* II, 13). E si sa che Hegel definisce la storia per l' obbiettivazione dello spirito pratico, e la poesia invece per la rappresentazione dello spirito assoluto, derivando la differenza proprio dalla natura del contenuto.

Può parere che vi sia una certa somiglianza tra la storia e il moderno romanzo naturalista o sperimentale. Se non che questo romanzo esige l' osservazione e lo studio positivo dei fatti; appunto per riuscire « l' immagine di ciò che *ordinariamente* ciascuno nella vita e nella società osserva e trova ». Rappresenta quindi anch' esso de' tipi; e si può dire che differisca dalla storia come il romanzo storico, di cui è infatti una forma. Or la storia rappresenta sì, qualche volta, il tipico: quando, invece di narrare avvenimenti, dipinge caratteri e tipi di un dato periodo storico, discorre delle istituzioni e dei costumi di un popolo, ecc. Ma in questi casi il contenuto ha più carattere scientifico che storico; perchè di concetti si tratta, di astrazioni, non di tipi, di individui concreti, che rendano l' immagine del generale.

Nè giova osservare che ogni singolo individuo ha in sè del tipico. Altro è avere del tipico, altro esser tipo: ci corre la stessa differenza, potremmo dire, che tra le idee e le cose sensibili in Platone. V' ha bensì nella storia personaggi (Socrate, Leonida, Decio Mure, Alessandro Magno, Giordano Bruno) di poema degnissimi, oltre che di storia. Ma dietro a loro vedi la turba degli uomini, che non hanno rilievo: operarono in fatti di pubblico interesse, ma non muovono la fantasia nè danno alcun fremito all' anima. « È così vero che

la storia non presenta se non raramente caratteri e azioni esteticamente perfetti, che l'arte, quando ha voluto attinger argomenti dalla storia, ha finito per trasfigurarla siffattamente, da rendere la realtà storica poco o punto riconoscibile; giacchè questa, per sè, non bastava a soddisfare le sue esigenze di perfezione e di bellezza ». Quindi i processi idealizzatori propri della fantasia poetica degli artisti e del popolo, che tutto trasforma, e guasta perciò e distrugge la storia: quindi l'epopea e le leggende; quindi gli eroi, i santi, i tiranni; quindi l'ideale del buon sovrano, e i ritratti storici, che, secondo diceva nel sec. XVII il p. Rapin, non somigliano a niente e non convengono a nessuno, perchè convengono a tutti; quindi quelle aringhe inventate, delizia e tormento de' nostri storici della Rinascenza; cose tutte che la critica storica oggi severamente rigetta, forte del principio che la *beauté de l'histoire c'est de ne pas en avoir!*

Noi non ripeteremo qui le osservazioni già fatte (§ III) intorno al valore psicologico del tipo. Preferiamo cercare piuttosto in primo luogo se il contenuto (nell'arte o nella storia) sia un individuo o l'universale, e in secondo luogo qual differenza interceda tra l'immagine tipica e l'individuale. Due questioni che vogliono differenti soluzioni. E alla prima ci pare sia da rispondere: essere non l'universale, ma il singolo e particolare, oggetto non solo della storia ma anche dell'arte. Infinita è la schiera degli sciocchi; ma Calandrino, per quanto sia il tipo di essi tutti, è pur sempre quel tale Calandrino marito di monna Tessa, cioè quell'individuo particolare, del quale facciamo la conoscenza nel *Decameron*. Sicchè, nel rispetto logico, il contenuto storico non differirebbe punto dal contenuto artistico.

Quando nasce Calandrino, e dove nasce? Il dove si sa: è lo spirito del Boccaccio; il quando s'ignora, ma questo si sa, ed è ciò che importa: che un quando ci dev'essere stato. Or questo *dove* e questo *quando* ci traggono a considerare l'origine e formazione di Calandrino; che è un momento ben differente di quello in cui egli è già bello formato, vivente come un individuo particolare nel mondo dell'arte. E qui, si noti, il primo momento è quello a cui si deve badare: perchè nel secondo non abbiamo più il contenuto astratto che è ciò di cui si deve discorrere (come dell'antecedente possibile d'una forma d'arte); ma il contenuto concreto, già attuato in una forma d'arte, per la quale e con la quale esso è entrato nel mondo reale dell'arte. Nel primo momento invece si ha il contenuto che nello spirito dell'artista deve ancora acquistare la forma sua per nascere; visto che, secondo insegnava Aristotele, ogni individuo è unione necessaria e originaria di materia e di forma; unione oltre alla quale non si potrà andare, se non per via di astrazione. Nel primo momento, insomma, si ha il contenuto che *si fa* contenuto, il contenuto astratto che si fa contenuto concreto. E ivi manifestamente avviene il processo proprio dell'arte.

Che cos'è questo processo? È la formazione d'un tipo, dice il nostro autore; un salire dalla singolare rappresentazione a quel *quid medium* tra la realtà e l'ideale, in cui si conciliano gli opposti: il genere e l'individuo. Il punto di partenza è l'osservazione schietta della vita, della realtà degli individui concreti, tutti accidenti e niente necessità; la via è un'astrazione dall'accidentale verso il necessario per giungere non a un puro astratto, ma a un astratto cui si dà la polpa e l'ossa d'uno di quegli individui da cui s'era partiti, congiungendo così la fine col principio nell'unità del tipo arti-

stico. — Se si chiede a che il contenuto astratto corrisponda, — se al principio o alla fine, — la difficoltà della risposta ci dimostra di quanta analisi abbisognasse questo argomento alquanto leggermente trattato. Rispondete: il principio? E avrete ridotto il valore d'un ritratto di Van Dick o di Raffaello a quello d'una fotografia. Rispondete: la fine? E avrete fatto il generale, contenuto dell'arte, e questa avrete immedesimata con la scienza. Rispondete: l'unione del fine col principio? E avrete fatto del tipo, — che è questa unione, — un antecedente dell'arte, di cui è invece un prodotto. Ecco come la metafisica si ficca in ogni nostra ricerca, per poco che si voglia approfondire. Qui il contenuto astratto non si può definir se non come l'unità del principio colla fine, ma non l'unità reale o di fatto (che sarebbe il tipo già prodotto dell'arte), bensì l'unità, per usare anche qui il noto linguaggio kantiano, trascendentale; vale a dire lo stesso tipo, in quanto virtuale prima che attuale.

Sicchè il processo dall'individuo al tipo si riduce a un processo dal tipo virtuale al reale; per cui in ultima analisi non solo il risultato, ma anche il dato del processo artistico, essendo un tipo, è un singolo individuo. Il tipo reale sarà un individuo reale (Calandrino); il tipo virtuale un individuo trascendentale, ancora tutto raccolto in sè, ma pur sempre un individuo. Questo individuo trascendentale è nello stesso spirito dell'artista; che non si concepirà come uno spirito separato ed opposto alla realtà e alla vita, di cui, psicologicamente parlando, si dice che all'artista occorra lo studio diligentissimo: bensì come uno spirito in cui soggetto ed oggetto facciano uno, raccolti e identificati in quell'unità originaria di appercezione trascendentale di cui Emanuele Kant fu l'immortale scopritore. E chi non si sente di fare ricorso a questa metafisica, non isperi di liberarsi dalle

antinomie sopra accennate. So benissimo che pochi si sentono oggidì di farvi ricorso: ma, per fortuna, la verità non si decide a colpi di maggioranza. La verità, infatti, è quel che si viene cercando, e si cerca appunto perchè non si possiede comunemente. L'individuo, adunque, è l'oggetto proprio dell'arte, sebbene sia un tipo, anzi appunto perchè tipo.

Nè si dirà che l'individuo dell'arte è un'unità mediata, che suppone, come s'è visto, un processo; laddove l'individuo storico è una unità immediata: quello *si costruisce*, questo invece *è dato*. Chi abbia letto con qualche attenzione il precedente paragrafo, sa già quando sia falso questo concetto del contenuto *dato* nella storia; e sa che l'individuo (= contenuto) storico, non altrimenti del tipo dell'arte si costruisce, perchè non entra nello spirito dello storico se non con una data forma estetica.

Ma, dunque, anche gli individui della storia han da essere dei tipi? — « E chi potrebbe », si chiede a un certo punto il Trojano, « in buona fede attestare, che, ai giorni nostri, lo storico, non ostante tutt'i progressi fatti dalla critica storica, non si trovi, sia pure suo malgrado, vinto dalle seduzioni della fantasia, irresistibile creatrice di figure tipiche? » Nessuno, in verità, — io vorrei rispondere; perchè non è da noi, poveri mortali, ribellarci a cotesta lusinghiera fantasia, che è parte integrante dell'esser nostro. Il tipo risulta dalla forma estetica che lo spirito dà al contenuto; ora se il contenuto storico non può, in quanto tale, sottrarsi alla forma estetica, è nella immanente necessità delle cose, che esso viva in figurazioni più o meno tipiche. Chè sono astrazioni della nostra analisi filosofica le cosiddette attività conoscitiva ed estetica; ma nell'unico spirito concreto queste attività s'intrecciano e si unificano; nè avviene che mentre l'una opera, l'altra possa ri-

starsene inerte. Già fu aspramente combattuta e derisa la vecchia divisione wolfiana dell' anima nelle facoltà indipendenti e operanti ciascuna per sè e per proprio conto quasi persone associate in amichevole famiglia. Ma si concepisce forse altrimenti lo spirito, quando si pongono in iscena l'intelletto arcigno da una parte e la vezzosa fantasia dall' altra, e si fa quindi assistere lo spettatore allo spettacolo delle seduzioni con cui la fantasia cerca di affascinare l'intelletto e fargli perder la bussola?

La critica storica ha le sue buone ragioni (nè questo è il luogo di noverarle e valutarne tutta l'importanza) per porre, qual fine regolativo della storia, la rappresentazione della realtà (individui) immediata. Questo è l'ideale-norma dello storico. Ma la critica filosofica dimostra con l' analisi della costituzione intima della storia, come, rimanendo l' immediatezza un' esigenza della ragione, che adegua la nostra conoscenza storica alla genuina realtà, lo spirito storico non possa sorpassare la mediatezza, liberarsi dalla forma, che è processo soggettivo, mediazione, onde gli tocca d'apprendere la realtà. Sicchè l'individuo sarà il fine regolativo; ma il fine costitutivo della storia resta ineluttabilmente il tipo, l'individuo mediato. E il secondo pare che nel secolo nostro si sia divertito a pigliarsi giuoco del primo; chè in questo secolo appunto il primo ha affermato più solennemente i suoi diritti in quella Germania, nella quale per un' ironia delle cose, che volge spesso in satira il falso teleologismo, sono, com' è noto, fiorite contemporaneamente le scuole storiche più partigiane e tendenziose. Partigianeria, tendenza, sistema e altri simili difetti della storiografia, sono sempre *forma* della storia in contrapposto a quella vantata e sospirata oggettività, che risponderebbe alla schiettezza o imme-

diatezza del contenuto. S'è preso giuoco, ho detto; perchè ha dimostrato il proprio valore o ragion d'essere in contrasto stridente con l'ideale-norma. Che se lo storico deve fare ogni sforzo per avvicinarsi alla sua norma ideale, convien pur riconoscere l'assoluta impossibilità di attinger la meta, poichè è nella natura stessa della storia questa necessità, che la realtà accaduta sia rappresentata in uno spirito concreto, dovendosi adattare alle condizioni psicologiche proprie di questo spirito, e assumervi quindi una data forma estetica.

Qui la differenza dei due fini, e l'esigenza di attenersi al fine costitutivo invece che al regolativo mi paiono così manifeste, come è chiaro che quanti si fermano alle più visibili divergenze tra arte e storia, si avvolgono nelle spire di una falsa teleologia, e però di quell'antica metafisica, che è morta da più che cent'anni. La teleologia nuova consiste nel ricercare nella natura stessa della cosa il fine a cui tende; e se la storia non riesce di fatto, nè può riuscire assolutamente, adeguata a una presunta realtà immediata, ciò importa che siffatto assoluto adeguamento non è il fine costitutivo della storia, ma solo un fine regolativo a cui deve sforzarsi di indirizzare i suoi procedimenti. Scambiare l'un fine con l'altro, e non distinguerli, è un negare i risultati della critica kantiana, che anche in questo campo impresse le sue indelebili orme; poichè si finisce, come sopra notammo, con determinare la natura della cosa da una norma ideale soggettiva.

Il fine regolativo non può certamente rifiutarsi, perchè scaturisce da quell'ideale della storia (= genuino rispecchiamento degli avvenimenti), che è nella coscienza di tutti; e da esso quindi è giusto che si derivino i canoni di metodo che insegna la critica storica, la quale è stata creata dallo stesso istinto storico. Ma quando la

critica filosofica, con l'analisi del fatto dell'opera storica, ne discopre il fine stesso costitutivo, è chiaro che a questo deve pure attenersi per la definizione del concetto relativo. E però una nuova metodica rimane ancor da creare, per rispetto alla storia: una metodica che sia rivolta alla più sicura e adeguata attuazione di quest'altro fine; una metodica, che ricordi agli storici che l'opera loro è essenzialmente artistica, ed offra loro i più opportuni avvertimenti a questo riguardo, in modo che la persecuzione del nuovo fine non pregiudichi le norme che dall'altro si son derivate. E io penso che la noncuranza o inconsapevolezza di questo fine costitutivo sia stata una delle principali ragioni per cui la storiografia s'è meno conformata alle leggi di quella critica che s'è desunta dal fine regolativo: poichè non s'è atteso a disciplinare quella *forma estetica* della storia, che, lasciata a sè, s'è sbizzarrita in arbitrarie forme di soggettivismo.

Come la fisiologia è il natural fondamento dell'igiene del corpo umano, così la conoscenza e lo studio di questa natural funzione dello spirito storico, che è funzione essenzialmente estetica, può essere il fondamento sicuro di regole utilissime alla storiografia. Quali queste regole siano o possano essere, non è questo il luogo di indagare. Basta aver dimostrato che la chiave della soluzione di tutte le difficoltà consiste nella distinzione di due fini, per la quale è pur possibile rivelare la ragione differenziale della storia e dell'arte.

L'arte e la storia hanno la stessa natura ed hanno infatti un ugual fine costitutivo: rappresentazione bella dell'individuale. Ma pur si distinguono nettamente, perchè dove il fine costitutivo dell'arte è anche il suo fine regolativo (sicchè non importa se il bello artistico coincida o no col vero); il fine costitutivo della storia

è diverso da quello regolativo (e però il suo bello *deve* coincidere col vero). Quindi anche il criterio distintivo della geografia e di tutte quelle altre scienze descrittive, che anche noi propendiamo a ritenere produzioni essenzialmente artistiche.

Come le scienze teoriche si distinguono dalle produzioni artistiche, riesce ora evidente. Perchè nelle scienze la formazione degli universali (concetti e leggi) è la loro stessa natura, il loro fine costitutivo. Non v' ha scienza dove non è costruzione di questi universali astratti, de' quali nulla sanno le produzioni artistiche. Ma basta soltanto notare, che fine costitutivo dell' arte è formare individui, e della scienza formare universali; nel quale modo di esprimersi forma e contenuto vengono fusi nella loro concreta unità (« formare un contenuto ») di cui si additano i differentissimi caratteri (formare individui e formare universali). Questa unità di forma e di contenuto è il fondamento dell' attività produttiva, anzi creativa dello spirito umano, unica radice così dell' arte come della scienza. Questa unità, infatti, ci dimostra quanto sia erroneo concepire una rappresentazione (forma) separata dal contenuto, come si fa credendo che la rappresentazione della scienza (il cui contenuto è l' universale) sia la stessa rappresentazione dell' arte e della storia (il cui contenuto è l' individuo). La diversa rappresentazione risponde al fine costitutivo diverso.

II

GLI SCRITTI VARI DEL DE SANCTIS

Dalla *Rass. bibliogr. della letter. ital.* VII (1899) 89-95.

Con i due volumi di *Scritti vari*[1] testè pubblicati a cura di B. Croce si compie la raccolta degli scritti di F. De Sanctis. V' ha discorsi tenuti ai giovani della prima scuola napoletana (1838-48); saggi d' un dramma e versi composti nella prigione di Castel dell' Ovo (1850-51); articoli politici e letterari pubblicati a Torino (1855-56) a tempo dell' esilio; appunti dei corsi professati a Zurigo dal '56 al '60; e poi scritti e conferenze degli anni più fortunati, quando la patria risorta richiamò subito a sè il De Sanctis, tributandogli i più alti onori; fino alle lezioni tornate a fare nel '72 a Napoli; e ciò che di questa seconda scuola scriveva l' agosto di quell' anno nella *Nuova Antologia*, con nuova parte degli ultimi suoi studi sul Leopardi; e un interessante manipolo di lettere, in cui si rispecchia sinceramente ogni lato della simpatica figura dell' autore. Si può dire che ogni epoca della vita e ogni direzione della mente del De Sanctis sia rappresentata in questi volumi, che sono, per la diversa indole degli argomenti trattati, una miscellanea; ma una miscellanea di parti, per entro alle quali penetra e corre un comune soffio animatore. Come potrà intravvedersi anche da una semplice rassegna del loro ricco contenuto.

---

[1] Fr. De Sanctis, *Scritti vari inediti o rari*, a cura di B. Croce, Napoli, Morano, 1898, 2 voll.

L' editore li ha divisi in quattro parti. La prima, la più organica di tutte, è una vera monografia sul Manzoni; e viene a compiere quel corso di lezioni su la *Letteratura italiana nel sec. XIX,* fatte dal De Sanctis nei quattro anni d' insegnamento, 1872-76 (con un anno d' interruzione) a Napoli, e già in parte raccolte dallo stesso Croce in altro volume. Costituiscono questa monografia i quattro celebri articoli sul mondo epico-lirico del Manzoni, sulla sua poetica e sul suo romanzo, che l' autore scrisse nel 1872 per la *N. Antologia,* condensandovi il succo delle lezioni fatte contemporaneamente all' università; ripubblicati poi, il primo nei *Nuovi Saggi,* e il terzo col quarto innanzi all' edizione diamante Barbèra (1888) del Romanzo; ora tutti insieme raccolti per la prima volta, con un' appendice di lezioni e frammenti di lezioni, già dal Torraca divulgate in giornali politici napoletani, ma non più ristampate, salvo una sul *Cinque maggio.* Le altre, che il Croce ridà in luce perchè trattano argomenti di cui non si parla nei quattro articoli citati, o svolgono concetti quivi appena accennati, studiano i caratteri di Ermengarda ed Adelchi, e trattano del *Conte di Carmagnola,* della *Battaglia di Maclodio*, della *Morale cattolica* e delle sue relazioni coi *Promessi Sposi,* e di don Abbondio. In questa parte, quasi affatto nuova, degno di speciale attenzione il frammento intorno alla *Morale Cattolica,* dove le accuse del Sismondi e le risposte apologetiche del Manzoni sono oggetto di una penetrante analisi, che giova assai a illuminare pienamente l' ideale religioso del Romanzo. L' altro lungo frammento, in cui si studia lo sviluppo del comico nel carattere di don Abbondio, pur dopo gli scritti recenti sull' umorismo manzoniano in genere, e sulla figura speciale di don Abbondio, conserva il pregio singolare d' una sapiente ricostruzione interiore del perso-

naggio. — Dei quattro articoli che formano la sostanza della monografia, sarebbe superfluo ricordare qual merito abbiano nella storia della critica manzoniana. Chi non li ha letti? E chi non deve ad essi, se ha inteso a pieno la grande novità e il merito imperituro dell' arte manzoniana? C' è forse bisogno di ricordare a che ne fosse la critica, pur con lo stesso Tommaseo, nell' apprezzamento degl' Inni e del Romanzo, quando il De Sanctis scrisse quegli articoli? Ora tutti pensiamo davvero che « questo romanzo è uno di quei lavori capitali che nella storia dell' arte inaugurano un' èra nuova: l' èra del reale » (I, 71). Ma lo abbiamo imparato dal De Sanctis.

La seconda parte della raccolta consta di certi articoli politici e letterari, pubblicati a Torino nel 1856 sul *Diritto* o nella *Rivista contemporanea,* e di alcuni frammenti su *La poesia cavalleresca,* ricavati dai quaderni di Vittorio Imbriani, scolaro del De Sanctis a Zurigo. — Gli articoli politici sono una polemica vigorosa e molto assennata contro quel Murattismo, cui aderivano allora in buona fede parecchi liberali napoletani, e che nemmeno il Cavour per qualche tempo vide di mal occhio. Il De Sanctis vi si prova abilissimo scrittore politico. I letterari son due: uno sulla *Clelia* o *Plutomania,* commedia ora dimenticata di Gaetano Gattinelli, figlio del valente artista drammatico Luigi e autore altresì d' un dramma su *Vittorio Alfieri;* l' altro sulla *Fedra* del Racine. Sono due saggi critici molto importanti per chi voglia studiare le idee direttive, che — ne dovrebbe pur convenire il Croce — il De Sanctis derivò dall' estetica hegeliana, e fecondò presto col suo genio personale; nonchè per la coscienza del modo ond' ei concepiva l' ufficio del critico.

Nel saggio sulla *Fedra* vien bene definito il valore di quella critica delle fonti, su cui tanto utilmente s' è travagliata la critica letteraria del nostro secolo, special-

mente nel campo della letteratura comparata. Ma il De Sanctis afferma pure l'importanza di ciò che rimane da fare, dopo che la sagace erudizione abbia indagate e scoperte le fonti dell'opera d'arte; e contro la critica che, fino allo Schlegel, non sapeva vedere il pregio della tragedia del Racine, intenta e contenta com'era a rilevarne l'imitazione da Euripide e da Seneca, fa giustamente osservare: « Che gli eruditi m'informino quali « sieno e di che qualità i materiali, di cui si è servito « il Racine, bene sta. Ma ciò che importa, e ciò che la « critica spesso trascura di fare, è di mostrarmi, in che « modo questi materiali sono stati lavorati e trasformati « dall'arte, e se nelle mani di Racine sono rimasti un « semplice aggregato, o sono divenuti un mondo vi« vente ». Che era poi l'argomento della sua critica; ed è l'argomento della critica.

Il De Sanctis non disconobbe i diritti delle ricerche storiche rispetto alle produzioni letterarie. Nella introduzione al suo corso di Zurigo sulla poesia cavalleresca — secondo c'informa l'editore, che di quel corso pubblica soltanto alcuni giudizi generali sul Pulci, sul Boiardo e sull'Ariosto, e un'analisi dei principali episodi ariosteschi, che non si trova nel relativo capitolo della *Storia della letteratura* — il De Sanctis notava « che un gran « poeta non è un'apparizione isolata, ed ha i suoi pre« decessori e successori, e come v'è un ciclo dantesco « e un ciclo petrarchesco, così v'è un ciclo ariostesco »; e « come più importante si presentasse lo studio dei « predecessori dell'Ariosto, che non quello dei predeces« sori di Dante e del Petrarca; perchè, nello svolgimento « della poesia cavalleresca in Italia, si ha vera e gra« duale progressione, e l'Ariosto, se è il sommo, non è « il solo notevole poeta del genere ». Affermazioni queste di quarant'anni fa; e ben degne, ci pare, d'ogni più

convinto sostenitore della necessità di dare alla critica un fondamento storico.

Degna pur di rilievo la mirabile concordanza dei giudizj che il De Sanctis esprime in queste sue lezioni di Zurigo sul *Morgante* e sull' *Orlando innamorato*, con quelli che sono risultati dalle indagini posteriori, specialmente del Rajna; come fa osservare il Croce nella sua sobria prefazione. E vi si incontrano pure parecchie osservazioni, che fece più tardi lo stesso Rajna riguardo a certe analogie del *Furioso* con la *Gerusalemme Liberata;* le quali di solito sfuggono, a causa del contrasto fra il sorriso superiore dell' uno e la gravità composta, seria, commossa dell' altro.

Rivedono la luce nella terza parte della raccolta i riassunti delle quattro conferenze, che il De Sanctis tenne nel '69 a Napoli, sul Machiavelli; già allora stampati nei giornali cittadini. Il pensiero non riesce nuovo a chi ha letto il capitolo che il De Sanctis dedicò a questo scrittore nella sua *Storia;* ma qui ne trova un più ampio svolgimento e taluni particolari nuovi. L' editore poi, nella prefazione, lo conferma e rafforza contro le obbiezioni mossegli da Pasquale Villari; notando come sia ingiusto dire la critica del De Sanctis insufficiente perchè non tratta la famosa questione etica generale, essendo cotesta una questione del tutto estranea a quella propostasi dal Machiavelli. Il quale non pretendeva già di risolvere un problema di morale, — del resto non sospettato nemmeno al tempo suo, — ma unicamente mirava a rigenerare l'energia interiore degli animi; a formare non già de' caratteri altamente morali, bensì dei forti caratteri; a risolvere un problema psicologico, non un problema morale. Questo vide benissimo il De Sanctis, che volle cercare e svelare nel Machiavelli ciò che era proprio di lui, e che forma la sua grandezza nel Cinquecento.

Seguono a queste conferenze, e sono con esse congiunti nello stesso pensiero realistico, il noto discorso inaugurale *La scienza e la vita,* e la pur nota conferenza su *Zola* e *l'Assommoir,* tenuta al Circolo Filologico di Napoli nel 1879. E nell' uno e nell' altra ci pare che l'insigne critico si sia lasciato prender la mano dalle tendenze esagerate ch' ei pur notava in quegli atteggiamenti più recenti del realismo moderno, che presero nome di naturalismo o di verismo, e che, come ogni reazione, oltrepassarono il segno e peccarono per un eccesso opposto a quello che si combatteva. « Reazione sfrenata » definisce lo stesso De Sanctis il nuovo realismo dell' arte (II, 74). Certo, ha ragione il Croce di notare che la sostanza del giudizio del De Sanctis sullo Zola, consiste in quella sua frase molto espressiva, che lo Zola è un becchino del vecchio, più che il creatore d' un nuovo mondo. Ma questo giudizio stesso ci par tuttavia esagerato in bocca a quel De Sanctis, che aveva additato nel Manzoni il creatore, o l' iniziatore di questo mondo nuovo. Nè vale addurre la distinzione dell' autore tra progresso delle forme artistiche e grandezza del genio; per cui lo Zola, pur non essendo più che un potente ingegno, potrebbe nondimeno segnare un importante progresso della forma anche rispetto a un genio, qual era il Manzoni (II, 80). Giacchè quella forma d' arte che è propugnata dallo Zola, per ciò che contiene di essenzialmente vero e vitale (« poco parlare noi, e far molto parlare le cose » come dice il De Sanctis), era già cominciata col realismo manzoniano, di cui s' è accennato quale alto concetto avesse il De Sanctis [1].

---

[1] Giuste mi sembrano in gran parte le sottili osservazioni del Bonghi, *Horae subsecivae* (Roma, Sommaruga, 1893, pp. 106-26); sebbene miste a interpetrazioni inesatte del vero pensiero desanctisiano.

Parecchie, a dir vero, in quella conferenza le affermazioni avventate. Il Vico p. es., è fatto « vero « padre di questa nuova arte »; il Vico, « il cui mondo « non è tanto una logica ideale, come credeva la filo- « sofia tedesca, che si vantava continuatrice del Vico: « il suo mondo è filologico, storico, positivo, concreto, « opposto alle idee innate, alle tesi astratte, cartesiane » (II, 81). Idea in cui un fondo di vero assume la forma di un'asserzione per ogni verso sbagliata. — E in quanto al discorso inaugurale, ci piace osservare con Francesco Fiorentino, che in esso il De Sanctis, dopo avere per tutto il discorso accusato la scienza di sterilità, concludeva poi con una felice incoerenza, che per ritemprare la nostra vita fa d'uopo ricorrere alla scienza: a quella scienza che egli ha dichiarata impotente [1].

Le parole premesse alle *Ricordanze* del suo Settembrini, note e care ad ogni lettore del De Sanctis, si possono rileggere qui dopo la conferenza sullo Zola. Quivi torna il De Sanctis col suo gusto aiutato questa volta nell' intendimento dell' arte, dall' intima conoscenza affettuosa dell' artista. E l' affetto rende forse più benevolo il tono del giudizio. Finemente delicato è, ad ogni modo, il ritratto che vi si fa, con mano pia, dell' amico defunto.

Notevoli per analisi magistrali i sei brevi capitoli seguenti, in aggiunta allo Studio sul Leopardi, uscito postumo per cura d' un discepolo cui sfuggì anche la parte di questi capitoletti, già pubblicata dall' autore nella *Nuova Antologia*. Son ricavati da questa rivista e da un manoscritto contenente due di essi, uno su *Silvia* e l' altro su' *Nuovi idilli,* stampati già su due giornali napoletani secondo una redazione più imper-

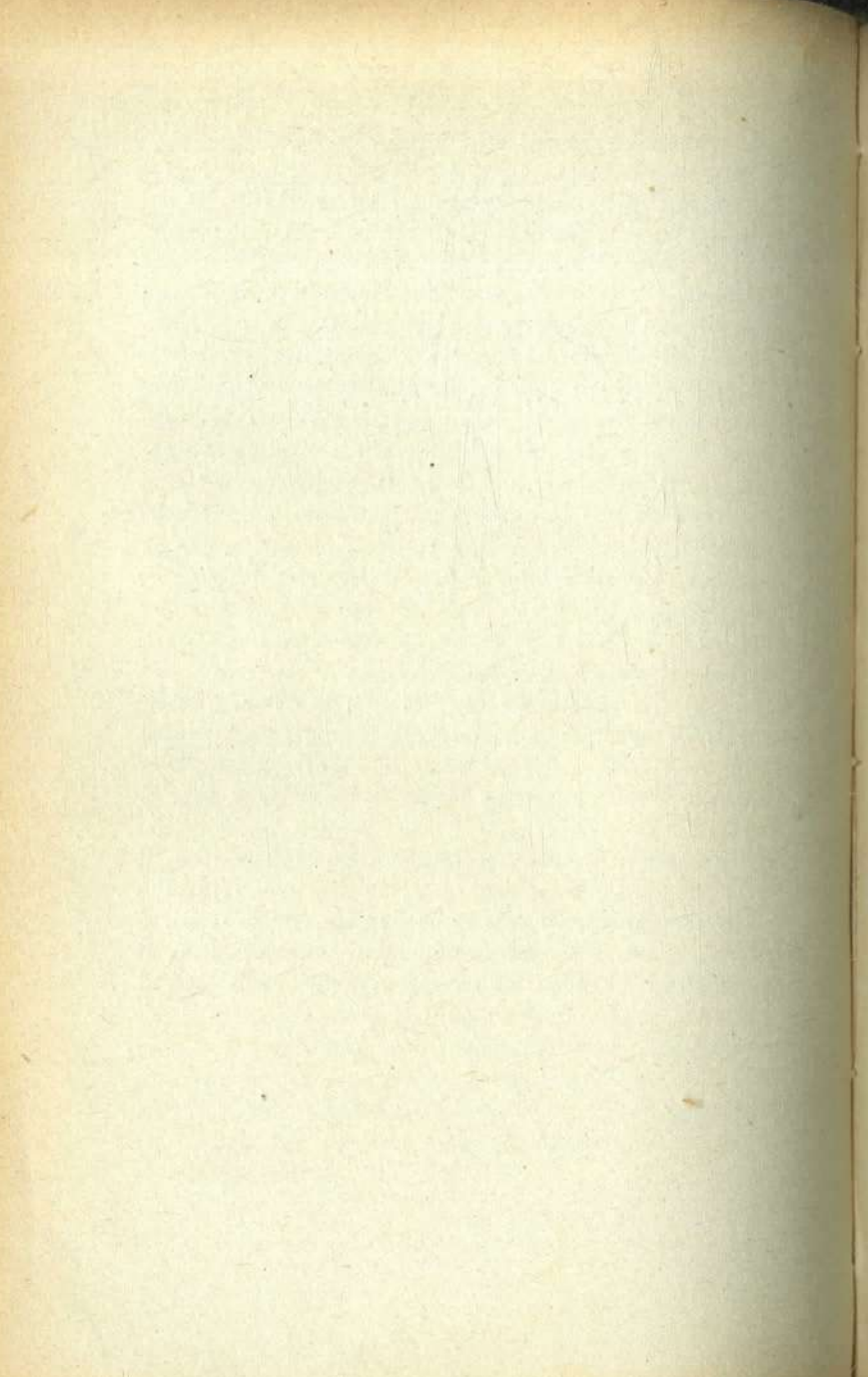
---

[1] FIORENTINO, *La filos. contemp. in Italia,* Napoli, 1876, p. 45.

fetta di quella ora seguita dal Croce. E sono quindi quasi affatto nuovi. Nel primo si ritrae la genesi psicologica e il significato estetico di Silvia nella poesia leopardiana; e nel secondo il carattere idillico del *Passero solitario,* del *Sabato del villaggio* e della *Quiete dopo la tempesta.*

Chiude questa parte terza la conferenza sul *Darwinismo nell' arte,* che suscitò nel 1883 non poco rumore, per l' arditezza delle idee che v' erano esposte. « Nell' arte », osservava l' autore, « troviamo sviluppato il senso del vivo, l' autonomia della persona poetica, il plasticismo della forma, la pacatezza del sentimento, la naturalezza dell' espressione ». Ma di questa nuova arte non vedeva se non una « lineatura » nel romanzo moderno, nella pittura e nella scultura: « troppo misera cosa, se guardiamo ai grandi capolavori dell' arte ideale ». E scorgeva intanto in quest' arte darwinistica una tendenza perversa a rappresentare l' uomo principalmente nella sua animalità. « Avevamo l' umanismo; oggi abbiamo l' animalismo nella sua esagerazione. È chiaro che in questo nuovo ambiente c' è qualcosa di basso e di corrotto, che vuol essere purificato. E ciò avverrà, ove il nostro spirito sia disposto a guardare l' uomo meno nelle somiglianze già assorbite, e più nelle sue differenze, che gli danno il diritto di dire: Sono un uomo e non un animale ». Così anche questa volta la fiamma viva dell' ideale, che ardeva nell' animo del De Sanctis, finiva con distruggere la simpatia, che quella sua inclinazione al realismo ben inteso degli ultimi anni della sua vita aveva in lui suscitata verso siffatta arte naturalistica. E la conclusione della conferenza riusciva a un' assoluta negazione di ciò che v' ha d' essenziale nel darwinismo, esaltato nella conferenza come un gran movimento nuovo.

Sono incoerenze; ma incoerenze di cui non bisogna menare scandalo leggendo gli scritti del grande critico; il quale non fu propriamente un filosofo, anzi sortì da natura un temperamento artistico. Frenò l' ingegno potente con la norma d' alcuni principii desunti dall' idealismo hegeliano; e a questi principii rimase sempre legato, checchè ne pensasse, ancora quando si volse con entusiasmo allo studio dei nuovi avviamenti realistici della filosofia e dell' arte. E, poichè talvolta si lasciò indurre a fare buon viso alla parte caduca del realismo, fu prima o poi costretto da quei principii, che eran diventati intima sostanza del suo spirito, a condannare cotesta parte, alzandosi ad una concezione più razionale del realismo stesso. Così nel suo vivido spirito il pensiero riprendeva il dominio legittimo sul sentimento. Sicchè diremmo, che in tali incoerenze si appalesa sì l' ardore dell' animo, come la saldezza dei principii, ond' era governata la critica del De Sanctis.

La quarta parte della raccolta raduna alcuni interessanti documenti della vita letteraria e privata, e contributi biografici e bibliografici. Notevoli in particolar modo le lettere, e i versi intitolati *La Prigione* dove si vuol delineare « a gran tratti la dolorosa istoria dello spirito umano il quale, nascosto alcun tempo sotto il velo de' miti e de' dogmi, rimpicciolito nell' individuo e disconosciuto nell' accidente, oramai, fatto verbo, è conscio di sè, e si sa irrepugnabile e onnipotente ». Il pensiero vi è oscuro: e il componimento non ha infatti altro valore che di documento biografico.

III

LA CRITICA LETTERARIA

NEL

RINASCIMENTO

Dal *Giorn. stor. lett. ital.* XXXVI (1900), 415-21.

Il giovine prof. Spingarn[1] della Università di Columbia (New-York) ha scritto una storia della critica letteraria del Rinascimento, che è un importante contributo alla conoscenza del grande influsso esercitato dal pensiero italiano di quell'età su tutta la cultura europea; e merita perciò tutta l'attenzione dello storico. Diviso in tre parti, il suo libro traccia lo svolgimento della critica letteraria in Italia da Dante al Tasso, in Francia dal Du Bellay al Boileau e in Inghilterra dall'Ascham al Milton, con l'intento di mostrare appunto la parte che spetta all'Italia nella formazione e nello sviluppo del moderno classicismo. E lo traccia con precisione e ricchezza d'informazione poichè l'autore non ha risparmiato fatiche e ricerche per prepararsi coscienziosamente al difficile lavoro, venendo anche in Italia a studiare i manoscritti delle biblioteche fiorentine, da cui pubblica infatti in appendice un brano dell'inedita *Parafrasi e commento della Poetica d'Aristotile* di Lionardo Salviati.

Il problema fondamentale della critica del Rinascimento fu la giustificazione della letteratura d'immaginativa;

---

[1] J. E. Spingarn, *A history of literary criticism in the Renaissance*, New-York, Macmillan, 1899. Il libro fu poi tradotto in italiano dal compianto amico Antonio Fusco (Bari, Laterza, 1905); e io tornai a parlarne nella *Critica* III (1905), 236-8.

la quale, durante il Medio Evo era stata giudicata e condannata con criteri non letterari, ma metafisici e morali, non dissimili da quelli per cui Platone voleva esclusi i poeti dalla sua repubblica ideale. S' era cominciato nel M. E. ad escogitare una giustificazione; ma era stata una giustificazione morale, mercè l' applicazione del metodo allegorico all' interpretazione letteraria, dalle opere di Fulgenzio in poi, fino al Boccaccio e al Petrarca, per il quale ufficio del poeta è *veritatem rerum pulchris velaminibus adornare*. Il punto di vista umanistico è più progredito: Leonardo Bruni dice che, quando uno legge la storia di Enea e Didone, paga il suo tributo d' ammirazione al genio del poeta; ma la materia per sè, si sa ch' è inventata, e però non lascia nessuna morale impressione; e il Guarino afferma che noi, giudicando il poeta, critichiamo l' artista, non il moralista. Una difesa ancor più valida della poesia tentarono gli umanisti riprendendo il concetto oraziano della poesia come grande fattore di civiltà e considerando i poeti come saggi e profeti, inventori di arti e iniziatori di scienze. Concetto che è già in Aristofane [1] e, attraverso il Rinascimento, giunge fino allo Shelley; il quale esalta (nella *Defence of Poetry*) i poeti come « *the authors of language, and of music, of the* « *dance, and architecture, and statuary, and painting...* « *the institutors of laws, and the founders of civil society,* « *and the inventors of the arts of the life* »; anzi fino ai più recenti idealisti americani. E su questo concetto s' appoggiano lo stesso Bruni ed Enea Silvio Piccolomini. Ma, ancora sullo scorcio del periodo umanistico, di fronte al Poliziano, che, pur non essendo pervenuto alla valutazione estetica della poesia, celebra tutta la poesia pagana da Omero a Virgilio, descri-

---

[1] *Rane*, vv. 1030-1.

vendo la sua influenza nobilitante sull' uomo e sul progresso della civiltà, con una erudizione immensa accoppiata al più vivo entusiasmo per tutte le forme della cultura antica; di fronte, insomma, al poeta rappresentativo dell' umanismo, c' è il Savonarola, che nel trattato *De divisione ac utilitate omnium scientiarum,* ripete ancora la classificazione medievale, aggrega la poesia alla logica e alla grammatica; e, mentre dichiara di combattere solo gli abusi di quella, in fondo si mostra intollerante verso ogni letteratura d' immaginativa e vero rappresentante della reazione religiosa contro la paganizzazione umanistica della cultura.

La giustificazione definitiva della poesia si deve alla *Poetica* di Aristotele. La quale, tradotta per opera del nestoriano Abu-Baschar dal siriaco in arabo circa il 935, e due secoli più tardi data anche in una versione compendiata da Averroè, — che alla sua volta fu tradotta in latino da un Ermanno tedesco nel sec. XIII e nel seguente da Mantino Spagnuolo di Tortosa, — fu pressochè ignota agli scrittori medievali. Sicchè non avevano torto gli eruditi del cinquecento di parlarne come di opera già abbandonata e negletta per lunga serie di secoli. La traduzione latina del Valla pubblicata nel 1498, insieme con l' edizione del testo greco nell'Aldina dei *Rhetores graeci* (1508), ebbe considerevole influsso non tanto sulla critica, quanto sulla letteratura drammatica. La critica cominciò ad occuparsi dei canoni aristotelici nel 1536, quando Alessandro de' Pazzi ristampò il testo con una nuova traduzione latina. Nel 1548 si ebbe la prima edizione critica per opera di F. Robertelli, accompagnata anch'essa da una versione latina e da un dotto commento; e l' anno seguente il primo volgarizzamento, dovuto a Bernardo Segni. Da allora edizioni e versioni si moltiplicano, e non v' è passo del piccolo trattato, che non

venga discusso da innumerevoli critici e commentatori.

In esso il Rinascimento trovò una giustificazione razionale se non completa, della poesia e una risposta alle obbiezioni platoniche e medievali. Così all' asserzione che la poesia ci allontana, con le sue finzioni, dalla realtà, Aristotele oppone che nella poesia si trova una realtà più alta della comune, avendo essa per proprio oggetto non i particolari, ma gli universali; non curandosi, per sua natura, dell' attualità de' singoli eventi, ma aspirando alla realtà di ciò che è eternamente probabile. All' accusa di corruzione morale *(quia,* diceva dei poeti Isidoro di Siviglia, ripetendo un concetto platonico, *per oblectamenta inanium fabularum mentem excitant ad incentiva libidinum)* ei risponde che la poesia, pur non avendo una finalità morale, è essenzialmente morale, essendo una rappresentazione ideale della vita, e questa idealizzazione non potendo non rappresentare la vita nei suoi aspetti morali. Aristotele combatte espressamente il concetto, tradizionale in Grecia, dell' ufficio didattico dell' arte; ma è manifesto che per lui l' arte deve essere morale, poichè egli riprende più volte Euripide per ragioni morali piuttosto che meramente estetiche. Secondo lui, la poesia, specie drammatica, anzichè eccitare, purifica co' suoi processi estetici e nobilita le passioni.

Questi argomenti diventano il nerbo della critica letteraria del Rinascimento: e tra discussioni e interpetrazioni, che lo Spingarn studia a parte a parte, restano a fondamento della giustificazione della poesia nella letteratura critica moderna. Accenneremo brevemente i risultati de' suoi studi, per ciò che spetta alla nostra storia letteraria.

In primo luogo: che cosa bisogna intendere per poesia? Quali sono i suoi caratteri? È notissimo il passo

di Aristotile[1] intorno alle differenze tra la poesia e la storia; di cui la prima si riferisce a ciò che può accadere, e la seconda a ciò che è realmente accaduto; di guisa che la poesia è più filosofica, come quella che tende ad esprimere l'universale, laddove la storia deve contentarsi di rappresentare il particolare. Di qui il concetto idealistico dell'arte, che domina nella critica del Rinascimento; e che spunta la prima volta in una quasi parafrasi del passo aristotelico, nella *Poetica* del Daniello (1536); e si ripresenta sempre nel Robertelli, nel Fracastoro, nel Varchi, in Agostino Michele, in Paolo Beni, nello Scaligero, tra le diverse interpretazioni che essi dànno de' vari punti del luogo di Aristotele. Assai scarse le tracce di realismo in questo periodo. Il Tasso, per es., e il Minturno affermano che l'arte tanto più è perfetta, quanto più si approssima alla natura; e lo stesso Scaligero dice, che il poeta drammatico deve principalmente aspirare a riprodurre le condizioni attuali della vita. Ma la realtà, la natura, a cui questi critici richiamano la poesia, è la realtà, la natura ideale *(the appearance of reality, and not the mere actuality itself)*. La natura, dice il Muzio «suol far l'opere sue rozze, e «tra le mani Lasciarle a l'arte, che le adorni e limi». Il Giraldi Cinzio dice che la poesia deve avere l'apparenza del vero, cioè essere probabile; perchè se il lettore non crede a ciò che legge, non può commoversi; come il Boileau dirà che *l'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.*

Ma questa vita, di cui la poesia dev'essere rappresentazione ideale, si restringe ai soli fatti umani, o si estende, come nelle *Georgiche* e nel *De rerum natura,* a tutti i fenomeni della natura esteriore, soltanto indiret-

---

[1] *Poetica*, cap. IX.

tamente connessi con la vita umana? Aristotele, conformando la sua teoria alla pratica dei poeti ed artisti greci del periodo classico, che nell' arte introdussero anche il mondo esterno, in quanto esso è campo di azione o entra come motivo di emozioni nella vita e suscita l' interesse umano, pare facesse l' uomo centro dell' arte. Ma la sua dottrina fu variamente intesa nel Rinascimento. Pel Fracastoro, come per Orazio, tutto può esser materia di poesia, purchè poeticamente trattato, nè si possono escludere Empedocle e Lucrezio dal novero dei poeti; e Virgilio, se è poeta nell' *Eneide,* poeta sarà anche nelle *Georgiche.* Più d' accordo con Aristotele è il Varchi, che intende i fatti umani, oggetto della poesia, anche come πάθη e come ἤθη dello spirito. Nè poteva altrimenti concepirsi l' oggetto della poesia in un' età, nella quale era tanto in fiore la poesia petrarchesca. Ma lo Spingarn, esaminate le idee generali sulla poesia del Capriano, del Lionardi, di B. Tasso, del Tomitano, dello Scaligero, trova che il Castelvetro s' accorda più di tutti i critici col vero concetto aristotelico.

Del resto, per quanto riguarda alla funzione della poesia, la Rinascenza stette più con Orazio che con Aristotele; perchè ammise con quello, ciò che questi negava: spettare alla poesia un ufficio di ammaestramento morale. Anzi pel Varchi, come più tardi per sir Filippo Sidney, l' alta importanza della poesia consiste appunto in ciò, che insegna la moralità meglio che non possa ogni altra arte, poichè essa non ricorre al precetto ma all' esempio, che è il più piacevole e perciò il più efficace dei mezzi d' insegnare. La teoria dell' arte per l' arte non è propria della Rinascenza, sebbene tanta parte della letteratura vi si possa ridurre. I trattatisti la combattevano, sostituendovi quella del *docere cum delectatione* (Scaligero). Il Minturno poi, compiendo questa teoria, osserva

che il poeta, per essere maestro di virtù, dev' essere virtuoso egli stesso; venendo così a dare, dice lo Spingarn, « *the first complete expression in modern times of « the consecrated conception of the poet's office* »: concetto proprio poi del Ronsard e d' altri scrittori francesi e italiani, ma predominante specialmente in Inghilterra, dove vi insistono Ben Jonson, Milton, Shaftesbury, Coleridge e Shelley; e derivato propriamente da un passo, citato dallo Shaftesbury, della *Geografia* di Strabone (I, II, 5), opera molto nota agli eruditi del sec. XVI.

Le varie classificazioni delle forme poetiche tentate nel Cinquecento equivalgono tutte in fondo a quella del Minturno, che è poi essenzialmente la classificazione dei greci. Si distinguevano tre generi: la poesia lirica o melica, la drammatica o scenica, e l' epica o narrativa. Della prima il Rinascimento non elaborò una vera teoria sistematica: serviva di modello il Petrarca, il quale forniva tutti i criteri di valutazione. E però lo Spingarn si ferma solo a discorrere delle teorie della drammatica e dell' epica. Ma questa, forse, è la parte meno compiuta del suo studio: poichè qui evidentemente non bastava la semplice conoscenza dei trattati di poetica generale, troppo abbondando le dissertazioni, le polemiche, le lettere, i proemi e gli scritti di ogni genere, in cui nel nostro Cinquecento furono dibattute le teorie drammatiche ed epiche. Assolutamente insufficienti le cinque paginette dedicate alla commedia, senza notizia diretta di nessuna delle nostre innumerevoli commedie di quel tempo, precedute quasi tutte da prologhi, a cui deve ricorrere chi voglia descrivere la storia genuina delle relative teorie. Nè lo Spingarn trae profitto dei molti lavori speciali che in questo campo sono stati pubblicati dalla critica italiana; e par che ignori perfino le *Origini* del D'An-

cona, della Storia del Gaspary non conoscendo se non l'edizione tedesca, laddove l'italiana con le sue appendici l'avrebbe posto sulla via di scoprir tant' altro terreno.

Ma, dato il disegno generale del suo lavoro, lo Spingarn ha creduto bastasse anche qui riassumere le discussioni dei trattatisti intorno ai celebri passi aristotelici, in cui sono fissati i concetti della tragedia, della commedia e del poema epico, per dimostrare l'influsso esercitato dal nostro pensiero critico sullo svolgimento posteriore del classicismo in Europa. Così egli ci fa vedere come un passo del Milton (prefaz. al *Samson agonistes)*, dove s'interpreta il concetto aristotelico della *catarsi* propria della tragedia, additato da critici come il Twining, il Bernays, il Butcher, quale prova dell'erudizione ed acutezza critica del Milton, dipende dall'interpretazione del Minturno; il quale, prima del poeta inglese, aveva inteso la *catarsi* come una purificazione non morale ma emozionale. Nel concetto, già elaborato dai nostri critici del Cinquecento del carattere drammatico, deve pure, secondo lo Spingarn, rintracciarsi l'origine dell'*humour* di Ben Jonson, generalmente considerato come parola tutta inglese, adoperata la prima volta dal Jonson[1]. Non pretende, del resto, risolvere la questione; ma gli pare che la ricerca dell'origine di quel termine non

---

[1] Egli trova nel *Trattato della poetica* del Salviati (Mgl. VII, 7, 715) definito l'umore come « una speciale qualità di natura, per la quale « uno è inclinato a una cosa piuttosto che all'altra » (p. 88); e vi confronta i versi di B. Jonson (nell'introduzione all'*Every Man out of his Humour*):

> It may, by metaphor, apply itself
> Unto the general disposition:
> As when some one peculiar quality
> Doth so possess a man, that it doth draw
> All his effects, his spirits, and his powers,
> In their confluctions, all to run one way,
> This may be truly said to be a humour.

sia stata ancor fatta con la necessaria diligenza; e che la origine sua, come di tutti gli altri termini e idee critiche che si riscontrano in Europa nel sec. XVI, debba ritrovarsi nella letteratura estetica italiana del Cinquecento. Certo non persuade quell' unico esempio che egli adduce, della frase dello stesso Jonson, *small Latin and less Greeck,* ravvicinata a quella del Minturno « poco del Latino e pochissimo del Greco » ; perchè la frase non pare che abbia niente di particolare.

Meritevole di particolar rilievo la storia delle unità drammatiche. Si sa che in Aristotele non è formulata se non la dottrina dell' unità d' azione (VIII, 1-4); e solo un passo (V, 4) accenna incidentalmente, quasi constatazione della pratica usuale dei tragici greci, a un limite di tempo, di circa un giro di sole. Il Giraldi Cinzio parla pel primo (nel *Discorso sulle Comedie e sulle Tragedie,* tra il 1540 e il '45) dell' unità di tempo; e per la prima volta la constatazione aristotelica d' un fatto storico si trasforma in legge, e alla frase di Aristotele « un solo giro di sole » si sostituisce l' altra « un « solo giorno » ; che è inteso dal Robertelli come giorno artificiale di dodici ore; dal Segni (1549) come giorno naturale di ventiquattro, per la ragione che i fatti soliti della tragedia e anche della commedia (adulterii, uccisioni, ecc.) è più facile accadano di notte. Il Trissino (1563) fa dell' unità di tempo un carattere che distingue il poeta erudito dall' ignorante. Ancora non si parla di unità di luogo. Ma la ragione addotta dal Maggi (1550) della dottrina dell' unità di tempo, prepara la via alla terza unità. Egli dice che la durata dell' azione nel dramma deve coincidere con la durata della sua rappresentazione sulla scena. Su questo principio del « verisimile », affinchè le cose rappresentate *quam proxime accedant*

« *ad veritatem* », si fondarono infatti lo Scaligero e il Castelvetro, il primo avvicinandosi e il secondo arrivando alla formulazione della terza unità, per l'esigenza che il luogo dell'azione si limiti all'estensione della scena. Il Castelvetro (1570) è il primo teorico delle tre unità. Sicchè può dirsi che se l'unità d'azione è l'unità aristotelica per eccellenza, le altre due sono le unità italiane; e lo Spingarn non dubita di chiamarle *the last contributions of Italy to literary criticism*. Solo nel 1636, come un risultato della controversia del *Cid*, esse vennero consacrate nella moderna letteratura drammatica, circa un secolo dopo la prima menzione dell'unità di tempo nella critica italiana.

Minore è l'originalità di questa nella teoria epica, e meno importante per questa parte l'azione che la critica italiana, sulla base dell'aristotelismo, esercitò per due secoli interi non solo in Francia e in Inghilterra, ma anche in Ispagna, in Portogallo e in Germania. In Ispagna il Rengifo nell'*Arte Poética Española* (1592) espone una teoria fondata su Aristotele, Scaligero e varie autorità italiane. Sulle medesime s'appoggia la *Philosophia Antigua Poética* (1596) del Pinciano. Così il Cascales *(Tablas poéticas*, 1616) cita come sue autorità, col connazionale Pinciano, i nostri Minturno, Giraldi Cinzio, Maggi, Riccoboni, Castelvetro, Robertelli. E il poeta Giovanni de la Cueva nell'*Ejemplar Poético,* scritto verso il 1606, celebra con Orazio e i più grandi maestri di poetica, lo Scaligero, il Giraldi, il Vida e il Minturno. — Del pari in Germania da Fabricio ad Opitz le idee critiche, direttamente o indirettamente, derivano sempre da fonti italiane.

In tutte le nazioni occidentali la critica, osserva lo Spingarn, può dirsi cominciata con la traduzione della

poetica oraziana; in Italia con quella del Dolce (1535); in Francia con quella del Pelletier (1545); in Inghilterra con quella del Drant (1567); e in Ispagna con quelle di Espinel (1591) e Zapata (1592). L'ordine di queste date indica in quale nazione prima e in quale dopo sia sorta la critica letteraria moderna.

Quanto alla Francia, son note le relazioni della Pleiade con la nostra letteratura; ora, il manifesto della scuola, apparso nel 1549, la *Défense et illustration de la langue française* del Du Bellay, che segna in Francia il rapido passaggio dal Medio Evo alla Rinascenza, è, dice lo Spingarn, « un monumento dell' influenza della critica « italiana sulla critica letteraria e linguistica francese » (p. 177): il suo modello è il *De vulgari eloquentia* di Dante, tradotto dal Trissino vent' anni prima; lo stesso intento, lo stesso spirito, lo stesso contenuto, lo stesso disegno, anche nelle materiali partizioni. Per la parte letteraria Girolamo Vida è una delle fonti più importanti del Du Bellay, che lo cita accanto ad Aristotele ed Orazio. — Dell'*Art poétique français* di Vauquelin de la Fresnaye, il discepolo di Ronsard (pubblicata nel 1605, ma cominciata nel 1574 e finita nel '90), sono modelli confessati, con Aristotele e Orazio, il Vida e il Minturno. Il Lemercier e il Pellissier han creduto veramente che il Minturno fosse dal Vauquelin menzionato piuttosto come un' autorità che come una fonte. Ma lo Spingarn prova che il Vauquelin deriva interamente dal Minturno la sua conoscenza dei canoni aristotelici, aderendo al concetto che se ne trova appunto nel Minturno. Lo stesso Ronsard nelle sue varie opere critiche mostra quanto debba ai teorici italiani, specialmente al Minturno.

Nel 1553 Mellin de Saint-Gelais volta in francese la *Sofonisba* del Trissino; quindi l' influenza del dramma italiano in Francia. Nel 1572, due anni dopo il Castel-

vetro, Giovanni de la Taille nell'*Art de Tragédie* (premessa al suo *Saül le Furieux)* scrive che «*il faut toujours* « *représenter l'histoire ou le jeu en un même jour, en un* « *même temps, et en même lieu* ».

Per la poesia epica, il Pelletier (1555) sembra rifarsi dal Giraldi e dal Capriano; il Ronsard dal Tasso *(Discorsi dell' arte poetica)*; e la definizione del Vauquelin pare tolta dal Muzio.

Poi, nei primi trent' anni del Seicento, l' influenza della letteratura spagnuola interrompe in Francia lo svolgimento della letteratura nazionale, con un intermezzo romantico. Ma dopo il 1630 si ripiglia la tradizione classica per la reazione contro la Pleiade, per un secondo influsso della critica italiana e per effetto della filosofia razionalistica. Basta qui accennare soltanto a questo nuovo influsso. Il Marino è imitato dai concettisti e *précieux*. Tre italiane fondano e presiedono il famoso Hôtel de Rambouillet. L'Accademia francese è creata ad imitazione della Crusca, e come questa si dedica alla compilazione d' un vocabolario. Maria de' Medici e Mazzarino stringono vieppiù i vincoli letterari tra i due paesi. Chapelain e Balzac s' adoprano a introdurre e naturalizzare in Francia i principali concetti critici italiani. Il gran numero di poemi epici apparsi in Francia in questo periodo non sono se non produzioni artificiali, in cui si cerca di applicare le regole formulate dalla critica italiana. Basta leggere la prefazione dell' *Alaric* di Scudéry e quella dei *Moyse Sauvé* di St.-Amant per vedere in qual concetto fossero tenuti da questi scrittori i teorici italiani. Ma non minore fu l' azione indiretta, esercitata per mezzo del *De tragoediae constitutione* di Heinsio (1611), precursore di Lessing, scolaro dello Scaligero juniore, dalle teorie drammatiche dello Scaligero seniore sulla tragedia classica francese. Quel trattato è

detto da Chapelain la « quintessenza » della Poetica d'Aristotele; Racine l'annota, Corneille lo cita come autorità infallibile. E ad esso viene più tardi ad aggiungersi il trattato del Vossio, anch'esso dipendente dallo Scaligero.

In Inghilterra la critica attraversa, nei secoli XVI e XVII, cinque periodi più o meno distinti di sviluppo. Tralasciamo il primo e il secondo, in cui la critica si occupa unicamente di studi rettorici, di classificazione e di metrica, e in cui è pur manifesto l'influsso italiano; e così il quinto e ultimo, in cui dopo il 1650 comincia invece l'influsso francese. Più importanti sono il terzo periodo, che fu di critica filosofica e apologetica, e il quarto di trattazione teorica della poetica. Dell'uno l'opera caratteristica è la *Defence of Poesy* del Sidney (scritta circa il 1583, ma pubblicata postuma nel 1595); dell'altro si può additare il rappresentante in Ben Jonson. Dell'uno e dell'altro lo Spingarn studia e dimostra quanto debbano agl'italiani. Il Symonds ed altri critici inglesi non avevano trovato trattati italiani che potessero aver fornito la materia o suggerito il metodo di apologia alla *Difesa* del Sidney. Lo Spingarn invece sostiene che le dottrine discusse dall'inglese avevano già ricevuto una trattazione del tutto simile in Italia; « e si « può dire senza esagerazione che non vi è un principio « essenziale nella *Defence of Poesy*, che non possa essere « rintracciato in qualche trattato italiano di arte poe- « tica » (pp. 257-8). Essa è « una vera epitome della « critica letteraria italiana della Rinascenza » (p. 268); ma attinge segnatamente allo Scaligero e al Minturno.

Il libro dello Spingarn non è se non un semplice saggio, e come tale vien presentato. Perciò gli vanno risparmiati gli appunti che gli si potrebbero fare nei singoli particolari, indicando gli scritti originali o di critica, che

sarebbe stato utile conoscere. Certo, il suo saggio con sobrio disegno, con precise idee, con larga e ben digesta erudizione segna sicuramente le linee principali della storia d'uno de' più complessi e rilevanti fatti dello spirito moderno. Se non proprio come fonte di notizie recondite, certo come elaborazione di criteri direttivi per intendere lo svolgimento della critica letteraria e la formazione del classicismo, dovrà essere cercato e sarà letto da tutti con soddisfazione e profitto.

IV

IL METODO
DELLA
STORIA LETTERARIA

Dal *Giorn. stor. letter. ital.* XXXVI (1900) 194-204; e XXXVII (1901) 435-7.

1

Molti valenti cultori di storia letteraria o politica credono di proseguire un genere di ricerche scientifiche per la semplice ragione che devono applicarvi un metodo rigoroso. Ma il vero è che non c'è operazione dello spirito, per ovvia e volgare, che non si conformi a una norma metodica; e che, d'altra parte, questa norma metodica può essere oggetto d'una ricerca scientifica in quanto si considera in sè, fuori delle sue possibili applicazioni, in quella parte della logica, che si dice metodologia. Gli storici possono benissimo vestire la toga scientifica studiando cotesta metodologia; ma, quando fanno « lor arte », son costretti a spogliarsene, ripiegarla e riporla; devono tralasciare le teorie logiche e mettersi alla considerazione dei fatti. Ora dei fatti, in quanto tali, e propriamente dei fatti letterari è possibile costruire una scienza?

A tale domanda vorrebbe rispondere l' *Introduzione alla storia letteraria* del Lacombe [1]; il quale si propose già alcuni anni fa il problema generale di ridurre la storia sotto la categoria delle scienze [2]. Ma allora non

[1] P. Lacombe *Introd. à l' hist. litter.*, Paris, Hachette, 1898.

[2] Vedi il suo volume: *De l' hist. considérée comme science*, Paris, Hachette, 1894. Ne fu data larga notizia dagli *Studi storici* del Crivellucci, V (1896) pp. 286-92.

riuscì, in verità, se non a delineare alcuni concetti generali di filosofia della storia, o astratta sociologia; scienza ben differente, come ognun vede, dalla storia, che egli appunto si prefiggeva di studiare come scienza; e giunse a un risultato che ricorda in qualche modo il principio più d'un secolo e mezzo innanzi proclamato dal nostro Vico; che cioè bisogna cercare nella psicologia degli uomini le cause degli avvenimenti storici, dovendo tutti i bisogni, di qualunque natura siano, esser sentiti, perchè possano indurre ad operare per la loro soddisfazione.

Ora si prova ad applicare il suo principio alla storia letteraria; e si potrebbe dire quindi *a priori*, che non può dare nel suo libro nessuna risposta alla domanda relativa alla definizione scientifica della storia letteraria. E infatti abbiamo anche qui alcuni principii di filosofia di questa storia, degnissimi certo di attenzione e di studio da parte degli storici; ma del concetto di una scienza della storia letteraria non c'è nemmeno una vera ricerca.

E prima di tutto: in che modo può o deve definirsi la letteratura? — Nelle nostre storie e manuali di storia letteraria non si vede che una tale definizione si sia fissata nella mente degli autori. Quali delle produzioni dello spirito espresse in una data lingua vanno incluse, e quali escluse dal concetto della relativa letteratura? Il Lacombe si meraviglia che una mente sistematica come quella del Taine abbia consacrato nella sua storia inglese un capitolo a Stuart Mill; « *et comparé à la plu-* « *part des historiens, il se montre bien modeste dans ses* « *revendications pour la littérature* ». Ma chi dalla nostra storia letteraria del Settecento penserebbe a bandire un Genovesi, un Verri o un Beccaria?

Al Lacombe sembra che il termine « letteratura » sia troppo largo ed elastico. E per ciò, secondo lui, non si sarebbero ancora scoperte leggi nel campo della storia letteraria; poichè a cose eterogenee non possono corrispondere se non condizioni o cause eterogenee. Ora, se si deve fare una scelta tra queste cose eterogenee, il criterio della scelta di essa non può essere fornito se non dalla psicologia, che è sempre la molla della storia umana. E già l' autore aveva altrove osservato che l' uomo, parlando o scrivendo, si può proporre uno di questi tre fini: enunciare una realtà, una verità, facendo *scienza;* suscitare negli uditori o lettori una emozione, producendo *arte letteraria* o *letteratura;* esprimere una regola, un consiglio o un ordine; donde la *pratica.* Ora, ripiglia quel concetto che « *les productions de l' esprit doivent être* « *classées d' après la visée qui a principalement inspiré* « *leur conception et conduit leur accomplissement* »[1]; e sostiene che « *le domaine de la littérature se compose...* « *de toutes les œuvres inspirées avant tout par le dessein de* « *communiquer à autrui une émotion désintéressée* ». Se non che il fondamento di questa classificazione sul terreno di quella psicologia, a cui l' autore si appella, non mi pare che regga. Si annoverano bensì tre fatti essenzialmente distinti; anzi in tutti i trattati di psicologia formano le tre categorie principali dei fatti dello spirito: la conoscenza, l' emozione o sentimento e il volere. Ma, dal punto di vista dell' espressione, questa differenza non esiste più. Tutto ciò che si esprime (parlando o scrivendo) è contenuto conoscitivo o rappresentativo; nè io posso esprimere un fatto sentimentale o volitivo, se prima non l' intendo; se mi sento commosso, nè so dire tuttavia che cosa mi commuove, o se mi determino per

[1] *Hist. consid. comme science*, p. 112.

un' azione, e non me ne rendo conto in nessun modo. Prima di parlare agli altri, io parlo a me stesso; e parlare seco stesso è conoscere.

Ma, dice l' autore, ciò a cui si deve guardare, non è quello che chi parla o scrive fa, ma quello a cui, parlando o scrivendo, mira. Il fine del letterato è di comunicare un sentimento, quello dello scienziato, di fornire una rappresentazione. Poichè il sentimento si suscita mediante la rappresentazione, e la rappresentazione s' accompagna sempre con quella risonanza psichica, che si dice sentimento, così avviene che il fine letterario si raggiunga con mezzi, diciamo così, scientifici; e viceversa, il fine scientifico può ben conciliarsi (io direi, si concilia necessariamente) con mezzi letterari; per cui molte opere scientifiche pel soggetto (fine) rientrano nella letteratura per la forma (come accade p. es. in Buffon, in Michelet, in Taine, in Rénan); e d' altronde tutte le opere letterarie offrono un contenuto conoscitivo all' intelligenza, pure mirando a svegliare certi sentimenti.

Ma allora, io dico, la scelta che si voleva fare, diventa tanto elastica quanto quella denominazione, di cui si doveva circoscrivere il dominio. Allora le opere di Voltaire e di Rousseau entrano nella storia letteraria per un verso, ma quelle di Buffon ci entrano per un altro; nè si vede perchè dalla inglese debba escludersi uno scrittore della forza di Stuart Mill. E logicamente, devono essere ammessi nella storia della letteratura, non solo i grandi scrittori di materie scientifiche, ma i minori altresì e gl' infimi, per quello stesso diritto che si riconosce ai poeti fiacchi e arrembati di essere ammessi in Parnaso, sia pure agl' infimi posti, e d' esser presi in considerazione dallo storico, che in essi ricerca certe ragioni dell' arte dei grandi.

La scelta, pertanto, non è più possibile; nè basta

guardare al fine, per segnare i limiti propri al regno della letteratura. E però in questa e simili ricerche non pare che giovi fondarsi sul fine del fatto che si vuol definire, anzi che sul fatto stesso, che ha nella propria natura il suo vero fine: il fine interno, o costitutivo, come era detto dal Kant. Non è questo il luogo di tentare tale ricerca per conto nostro; basti accennare, che dal momento che nella espressione le categorie dello spirito si unificano e vana apparisce la considerazione del fine esterno dei vari fatti espressivi, più probabile sembra l'opinione che nulla esca dal campo della letteratura; e che letteratura si faccia sempre, o che si enunci una verità, o che si comunichi un sentimento, o che si dia un ordine o un consiglio.

Ma ammesso che letteratura sia ciò che vuole il Lacombe, quali saranno le cause psichiche dell'arte letteraria? Quali le cause da cui viene ognora promossa? È chiaro, la causa non può essere se non una sola: il bisogno delle emozioni. E in verità è uno de' bisogni fondamentali della vita. L'uomo ha sì l'istinto di *preservarsi,* ma non, come si suole affermare, di *conservarsi;* vuol prolungare la propria vita, è vero; ma per sentirla e sentirla sempre di più. I bisogni stessi della nutrizione, della generazione egli non li soddisfa già per la finalità biologica, ma per le immediate sensazioni che gli procura la loro soddisfazione. Quindi: « *Chercheur d'émotion, l'homme a dû inventer la simulation artistique, et s'il ne l'avait pas fait, c'est alors qu'il faudrait s'étonner* ».

E il Lacombe, in tutto il capitolo che dedica alle cause psichiche dell'arte letteraria non s'accorge che quando opera la causa da lui assegnata, l'arte dev'essere già nata da un pezzo; per la semplicissima ragione che, se noi possiamo desiderare le emozioni d'un

racconto, di una descrizione puramente immaginaria, vuol dire che siamo avvezzi alle emozioni prodotteci da racconti e descrizioni vere: racconti e descrizioni, che sono già arte letteraria. — E che il concetto di *simulazione* sia assolutamente falso nella definizione dell'arte, perchè corrispondente a un fatto del tutto accidentale, ci voleva poco a capacitarsene. Tutta la lirica, la vera lirica, che nota quando Amore spira e va significando a quel modo ch' ei detta dentro, che ci ha che fare con la simulazione?

Ma, basti della letteratura e veniamo alla storia. Come trattare scientificamente la storia? Anzi tutto l'autore ci invita a porre mente a quel carattere eterogeneo, che dianzi accennammo, della materia storica. V' ha elementi suscettibili d' elaborazione scientifica, ed elementi ad essa refrattari: « *d' où la nécessité prélimi-* « *naire d'un choix* ». E da capo con la scelta! Ma, data la materia storica, una scelta è ancora possibile? — Una scelta tra gli elementi della storia? Ma che volete scegliere tra le parti di un tutto, quando appunto vi proponete di conservare, anzi inverare, il tutto stesso, che consta di tutte le singole parti nel loro insieme? Se alcune di queste sono suscettibili d' organizzazione scientifica ed altre no, mi par bene che la conseguenza logica sia, che il tutto, la storia, non può trasformarsi in scienza. La distinzione e la scelta rompe il tutto, spezza il suo organismo, e uccide la vita reale concreta della storia.

Ad ogni modo, il Lacombe si accinge alla prova, rifacendosi da una distinzione altra volta da lui proposta per la storia generale: dividendo gli elementi della storia letteraria in *avvenimenti* e *istituzioni;* avvenimento chiamando ciò che nella storia apparisce unico, isolato, as-

solutamente individuale; e istituzione ciò che, trascendendo la differenziata attività del singolo, si riscontra con caratteri simili in un numero più o meno grande di individui. Dov' è differenza, è avvenimento; dov' è somiglianza, è istituzione. Così, istituzionale è la regola delle tre unità nel teatro classico; istituzionale una metafora fortunata, usata da parecchi scrittori; istituzionale il verso d' uno scrittore diventato proverbiale, il successo o l' insuccesso di un' opera, la moda, l' andazzo letterario, ecc. Ma il verso, che poi diventerà proverbiale, quando viene scritto, è un avvenimento; avvenimento è, dice il Lacombe, la prima tragedia francese in cui le tre unità siano osservate, la *Sophonisbe* del Mairet, finchè l' esempio non fu imitato. Racine è un avvenimento, in quanto sorpassa i contemporanei in profondità e delicatezza psicologica; istituzione, fin dove ti si mostra imitatore o, almeno, rassomiglia a' suoi predecessori. È manifesto che i limiti tra i due ordini di elementi storici non si possono fissare, e talvolta non si potranno neppure scorgere. Tuttavia lo storico della letteratura deve tener distinte le due categorie di fatti; e trattare, perciò, l' individuo come *un avvenimento che porta in sè le tracce d' istituzioni anteriori e che è, alla sua volta, punto di partenza a successive istituzioni.*

Tale il primo compito di chi voglia trattare scientificamente la storia. Se non che, cotesto individuo, centro di raggi istituzionali, ha un piccolo difetto: non è l' individuo storico, che lo storiografo deve rappresentarci secondo verità; perchè l' individuo storico e reale raccoglie in sè gli effetti di precedenti istituzioni, ed è principio e causa d' istituzioni posteriori; ma è qualche altra cosa ancora: è quel dato individuo. Io sono ben lontano dall' accettare quell' intuizione filosofica, che gli scolastici dissero nominalismo; ma non perciò credo

meno dei nominalisti che fuori degl' individui non siavi realtà. Fate l' equazione degli avvenimenti alle istituzioni, e mi avrete distrutta tutta quanta la storia. La quale è un organismo di avvenimenti, che, pur presentando allo sguardo dello studioso, in questo e in quel gruppo, evidenti caratteri di somiglianza, — caratteri ad essi veramente essenziali, — sono pur sempre questi e questi altri singoli individuati avvenimenti, in cui, più o meno variamente determinate, le istituzioni hanno la loro concreta esistenza. Gli individui senza il generico, non son nulla di reale; ma che è il generico se non si considera attuato negli individui particolari? I quali dal Lacombe sono affatto perduti di vista. « *Quant à l' étude* », egli dice, « *du* « *génie propre à l' individu, étude qui chez certains histo-* « *riens tient toute ou presque toute la place, ne lui de-* « *mandez de conclusions que pour la psychologie générale* « *et spécialement pour cette partie de la psychologie qu' on* « *appelle l' esthétique* » (34). Lasciamo andare che l' estetica, se fosse, come crede il Lacombe e molti oggi con lui, una parte della psicologia, non sarebbe più estetica; ma qui è la dichiarazione esplicita che nella storia scientifica del signor Lacombe l' individualità propria degli scrittori è destinata a svanire. Talchè questa storia, dico io, sarà tutto: una filosofia della storia letteraria, una rettorica, fors' anco un divertente passatempo, ma non certo una storia, che è vita degli individui nella loro determinata individualità.

E poi, se si potesse ridurre la storia a istituzioni, potremmo credere perciò di averla resa effettivamente suscettibile di elaborazione scientifica? Certo, come notava Aristotele, è del generale che si dà scienza. Ma questo generale della storia del Lacombe sarebbe sempre lontanissimo dal generale proprio della scienza (che è

l' universale e necessario), essendo sempre determinato nel tempo e nello spazio; e tenendo però sempre del particolare.

Secondo il Lacombe, poi, la storia letteraria può adempiere anche un altro ufficio d'ogni trattazione scientifica: la ricerca delle cause; potendo ricorrere a qualcosa di simile al quarto metodo di ricerca sperimentale: quello delle variazioni concomitanti. Infatti: « *l' élément essen-* « *tiel de l' experience, la modification, existe en histoire,* « *bien qu' elle ne soit plus de notre fait à nous chercheurs.* « *Et même cet élément est en histoire assez abondant* » (36). Ma, l' esperimento richiede che la modificazione sia limitata; che cangi una circostanza sola, tutto il resto rimanendo immutato. È possibile questa condizione nella storia? « *Un changement se compose de deux termes, de* « *deux états: l' un anterieur, l' autre postérieur. Si je* « *prends l' un de mes termes dans un milieu, en France,* « *par exemple, et que j' aille chercher l' autre dans un* « *milieu différent, en Angleterre, je manque tout de suite* « *à la règle. Il est clair que je dois au contraire prendre* « *mes deux termes dans le même milieu, c' est-à-dire* « *dans une région aussi homogène et dans une période* « *historique aussi resserrée que possible* » (38). E sta bene. Ma con tutto ciò siamo sempre ben lontani dalle cautele che la logica prescrive all' esperimento: pigliate pure la regione più omogenea, il periodo più ristretto; avrete sempre un *milieu* differente. La differenza sarà poca, cioè non sarà quanta sarebbe in altri casi; ma una differenza ci sarà sempre; laddove il quarto metodo di ricerca sperimentale richiede l' assoluta eguaglianza dei fenomeni riscontrati, all' infuori dell' unica circostanza variabile.

Certo, le acute osservazioni, che il Lacombe fa a questo

proposito e i sagaci avvertimenti che dà per la ricerca delle cause nella storia letteraria possono essere utilissimi agli storici; ma fondare una storia letteraria scientifica, no. È dato in siffatte indagini pervenire a opinioni più o meno probabili, a seconda della precisione e del numero delle prove accumulate, o anche a risultati che appariscano certi agli occhi del ricercatore, e di altri; ma la certezza scientifica rimane sempre un desiderio, e la storia, costruita con le più accurate e guardinghe induzioni, prima o poi andrà rifatta. E checchè ne dica il Lacombe, la ragione sta in ciò: che nè anche il suo metodo è adottabile, essendo il fatto storico un *omnimode determinatum,* la cui conoscenza non può essere se non una rappresentazione schietta e completa.

Nella psicologia dell'artista e del pubblico, bisogna ricercare le cause della storia dell'arte letteraria. Il Lacombe parte dal concetto che il bisogno artistico sia sempre accompagnato dal bisogno di distinguersi e di farsi onore; che anzi il secondo la vinca d'intensità e d'urgenza sul primo ed abbia perciò una parte preponderante, finora non abbastanza valutata, nello svolgimento dell'arte e della letteratura. E tal motivo onorifico non è meno vivo nel pubblico che nell'artista; perchè, si sa, possedere un palazzo vasto e ricco di decorazioni, una statua, un quadro, è una distinzione a cui tutti tengono, potendo. Del resto, « *on* « *se distingue à moindres frais; nous voyons autour de* « *nous que celui qui aime les arts (j'y mets, bien entendu,* « *la littérature), se sait bon gré de les aimer; il s'honore* « *de ce goût. Il se compare à ceux qui ne l'ont pas et* « *se préfère* ». Ancora: un'opera bene riuscita diventa per la nazione, nella cui lingua è scritta, un titolo comune d'onore; e con l'amor proprio si spiega l'en-

tusiasmo, che si manifesta dal popolo nell' anniversario d' un suo grande scrittore: e perchè, p. es., il maggior fiorire delle arti in Grecia coincida con l' ardente rivalità tra le varie città, Atene, Sparta, Corinto, ecc. Si tratta di concorrenza onorifica!

Ecco una legge circa il rapporto tra pubblico e artista: secondo che il pubblico sollecita, l' artista risponde; e quanto più viva è la richiesta, tanto più abbondante sarà la produzione artistica; — nè più nè meno che in economia! E il Lacombe dice in effetti: « *En art, tout « comme en économique, l' homme ne fait rien pour rien, « et il ne prend pas plus de peine qu' il n' en faut. Le « prix offert à l' artiste littéraire peut être de l' argent; « toutefois ici le vrai salaire c' est l' honneur* ».

Il pubblico non solo stimola l' artista, ma lo domina. Esso dice a Racine principiante: « *Fais-moi du Cor- « neille* »; come dice più tardi ad altri principianti: « *Fais-moi du Racine* ». Studiate, dunque, da vicino il pubblico di un' epoca, se volete intendere la produzione letteraria di essa.

È il solito metodo di risolvere gli avvenimenti in istituzioni; ma con qual vantaggio? Se quello stesso pubblico che dopo Corneille, chiede all' artista *du Corneille*, dopo Racine chiede invece *du Racine*, è esso un pubblico che domina gli artisti, o un pubblico che ne è dominato? Parrebbe, piuttosto, un pubblico dominato dagli artisti. Eppure, chi giudicasse in questo secondo modo, non vedrebbe più chiaro del Lacombe. Il vero è che, nel moto dialettico della storia Corneille agisce sul pubblico, e questo reagisce su Racine, che a sua volta tornerà ad agire su quello. Sicchè nè possiamo intendere l' artista senza la società in mezzo a cui egli vive, nè questa senza l' artista. Questo è quel tale organismo della storia, che lo storico deve riconoscere e conservare. Fate svanire

l' opera individuale dell' artista, e tutto quell' organismo si rompe e la vita della storia si dilegua. È appunto cotesta individualità che crea la storia; perchè l' arte crea e promuove il gusto artistico, non viceversa.

E quando il Lacombe crede di spiegare con la richiesta del pubblico la produzione dell' artista, si contenta, a dir vero, di una spiegazione molto ingenua. È innegabile che il favore del pubblico conferisce al rigoglio delle arti; ed è noto quanto abbia sempre giovato il mecenatismo dei principi, specialmente nel Rinascimento. Ma Mecenate è mecenate di Orazio. E il mecenatismo non nasce se Orazio non c' è. Prima ci vuole Orazio. E quando c' è Orazio, può darsi che ci sia tutto, o quasi: perchè proprio di Orazio la storia si occupa. — Ma Orazio, dice il Lacombe, non c' è senza Mecenate. — È vero: senza la causa occasionale il fatto che alla causa occasionale conseguita, non accade! Se non che la causa occasionale non è causa efficiente; e il mecenatismo o, in generale, la richiesta del pubblico, è una semplice causa occasionale dello svolgimento dell' arte. Infatti, potrò con essa spiegarmi l' abbondanza o la scarsezza di una certa produzione letteraria in una data epoca; ma non la stessa produzione; che è ciò che la storia letteraria deve spiegare; nè la produzione, nè i caratteri speciali di quei prodotti cui mette capo. Bisogna perciò rivolgere l' attenzione proprio a tale produzione, cioè ai singoli prodotti; scendere per l' appunto a quegli *omnimode determinata,* che dàn tanto fastidio agli scienziati della storia.

Chi dice storia dice progresso; ma c' è un progresso in letteratura? — La questione non è poco difficile; e la maggior difficoltà, la difficoltà che ha travagliato sempre la tanto vessata questione del progresso storico, in ge-

nerale, consiste appunto nel concetto del progresso. Ma il Lacombe comincia senz' altro dall' affermare che « *en* « *dehors de la littérature, dans les autres activités de* « *l' homme, il y a tendance à une sorte de progrès* ». La società tende a diventare sempre più ricca e istruita. « *Le progrès a la forme simple d' une accumulation* ». D' altra parte, *a priori*, si può credere che tutto questo progresso si produca *à côté de la littérature*, senza esercitare nessuna efficacia sopra di essa? Il pensiero vi ripugna: « *Si les hommes vont toujours s' instruisant* « *davantage de leur propre nature, en même temps que de* « *la nature extérieure, il semble bien que la littérature, —* « *expression de la nature humaine... — doive contenir une* « *représentation psychique de l' homme, toujours plus détail-* « *lée, plus ample, plus copieuse et plus diversifiée* ».

Infatti il Lacombe non ha l' ombra del dubbio che nella storia in generale non ci sia un progresso; e si contenta di osservare, che la ricchezza e l' istruzione tendono in ogni società a crescere continuamente. E noi ammettiamo pure che quest' osservazione sia esatta e che il progresso si possa intendere press' a poco come accumulazione. Ora si sa che col procedere della storia la psicologia s' arricchisce; e poichè deve pertanto proporzionalmente arricchirsi la letteratura in cui la psicologia si esprime, il progresso nella storia della letteratura pare innegabile. Se non che il Lacombe intende per psicologia non i fatti dello spirito, ma la conoscenza di essi; anzi egli dice addirittura la scienza. Per lui efficace elemento di educazione artistica sarebbe lo studio de' trattati di psicologia astratta: « *Je crois que l' artiste qui a lu beaucoup de* « *traités de psychologie fera bien de ne pas s' en souvenir,* « *au moment de dessiner ses acteurs. Mais je crois aussi* « *que, s' il ne connait pas du tout la psychologie abstraite,* « *il fera à grand peine de superficiels croquis... On com-*

« *prend que Molière, Racine, La Bruyère, La Fontaine,* « *aient dû avoir pour prédécesseurs Montaigne, Charron,* « *Descartes, Pascal, La Rochefoucauld, Arnaud* ». La scienza psicologica s'è progressivamente accresciuta, e l'artista ha potuto vedere sempre più chiaro e più addentro nella semioscurità dell'anima.

Nella ricchezza psicologica dei personaggi rappresentati va ricercato il valore di ogni opera artistica; e questo valore per la ragione detta è in continuo progresso. Si possono opporre a questo progresso ostacoli reali, che deviano l'arte a quando a quando dalla sua retta strada, che è la rappresentazione sempre più precisa e più verace dell'anima umana; quali sarebbero il meraviglioso, il dommatismo, la tradizione e imitazione, il dilettantismo, cause di arresto, dal Lacombe prese singolarmente in considerazione nel suo libro; ci possono anche essere apparenti decadenze, che si risolvono infine in ingiusti apprezzamenti; ma il progresso è certo.

Ora, francamente, se è questa la scienza che il Lacombe ha da proporre allo storico della letteratura, non vedo quanto possa giovarsene lo storico. Come? Aristofane, *a priori*, sarà inferiore al Molière, perchè questi vien dopo di Montaigne e Charron, e quegli prima, molto prima? Dante, che sta a capo di tutta la nostra letteratura, sarà perciò il più imperfetto di tutti i nostri poeti? E le tragedie di Voltaire si lasceranno indietro quelle di Shakespeare? Quale dei poeti posteriori ha superato Shakespeare per la ricchezza psicologica dei personaggi? E quali trattati di psicologia avrà letti lo Shakespeare? O si deve credere al nostro Ferri, che l'autore di Macbeth e di Amleto sia un precursore della odierna antropologia criminale?

Queste sono amenità, che gli storici della letteratura possono certamente non invidiare agli scienziati. Il La-

combe si ride di quelli che hanno un culto per la letteratura greca e pensano che nessuna letteratura posteriore abbia per anco potuto strapparle il primato; e volge quasi in satira *le miracle grec!* Ma almeno i credenti in questo miracolo non hanno mai fatto, ch' io sappia, un' osservazione come questa che il Lacombe oppone a chi parla delle giovinezza dello spirito in Grecia, specialmente a tempo di Omero: « *Au temps d' Homère le monde était jeune,* « *d' où par supposition le génie d' Homère; mais le monde* « *était sans contexte plus jeune encore un siècle, cinq siècles,* « *dix siècles avant Homère. Les sauvages, vivant dix siècles* « *avant Homère, auraient dû produire quelque chose de* « *supérieur à Homère. Porquoi ne l' ont-ils pas fait? Je* « *m' étonnerais, si on réussissait à répondre sans recourir à* « *un ordre d' idèes, tout autre que la jeunesse du monde et* « *la fraîcheur du génie humain* ». — Eppure, il signor Lacombe, m' immagino, come tutti gli altri mortali, prima di essere giovane, sarà stato ragazzo, e prima fanciullo, e prima bambino, e prima... non era nato ancora; e m' immagino che in tutte queste età precedenti non avrà saputo fare quel che avrà fatto poi in gioventù!

Fuori di scherzo, l' eccellenza dell' arte non si può commisurare a ciò che vien dall' arte rappresentato, ma al modo col quale l' arte lo rappresenta. Il Petrarca non possederà tutta la psicologia erotica d' un poeta moderno; ma il punto è ch' egli esprima bene quella psicologia che possiede.

D' altra parte, la psicologia che deve possedere un poeta, non è la psicologia astratta e generale dello scienziato, dello psicologo propriamente detto. La sua dev' essere una conoscenza diretta del vero, e del vero concreto; dal quale necessariamente dilungasi la scienza, che, fissando i soli caratteri generali, è costretta a rompere l' unità reale del concreto, che attrae tutto l' inte-

resse dell'artista. Chi ricorre ai libri, massime ai libri scientifici, per conoscere l'uomo che vuole artisticamente ritrarre, non è nato col bernoccolo dell'artista; o raffredda e mortifica il suo estro.

Infine, è soltanto l'anima umana oggetto dell'arte? Tutto può essere oggetto dell'arte; e allora, in qual punto della serie, per cui si svolge il progresso del Lacombe, si potrà collocare la letteratura che non ritrae l'anima umana, ma, poniamo, la natura esteriore? — Allora, dice il Lacombe, si tratta di esprimere le emozioni che la natura può dare; ed essa costituisce una di quelle immense provincie dell'umana psicologia scoperte dalla poesia moderna. — Ma se è così, non dunque alla scienza ma ai fatti della psicologia bisogna guardare, come a principio, al progresso del quale corrisponda lo sviluppo e il progresso letterario.

2.

Uno dei fatti più caratteristici dell'odierna cultura francese è la gran quantità di opere teoriche che essa produce, non fondate sopra uno studio metodico della tradizione scientifica, nè derivate dalla critica delle precedenti ricerche, ma spontaneamente sorte dalla diretta riflessione individuale e costruite quasi unicamente con la guida del senso comune o del buon senso; quindi ingenuamente ignare delle difficoltà intrinseche delle questioni e delle esigenze d'una trattazione sistematica; ingenue nel sicuro dommatismo di certe affermazioni come nella prudente circospezione di certi dubbi. Vi si adoperano i più gravi termini filosofici, come li adopera il volgo; vi si affrontano le più delicate questioni con la disinvoltura del bambino che scherza inconsapevole con l'arma

micidiale, che da un istante all'altro può scoppiargli tra mano. Si definisce, si divide, si sillogizza sul fondamento dei presupposti più arbitrari; e così si procede, si procede e si imbastiscono i più grossi volumi, che di scientifico hanno poco più del titolo, ma bastano a diffondere certa vacua pretenziosità tra coloro che hanno tempo e vaghezza di qualche studio teorico, e sono felicissimi di appigliarsi a queste facili superficialità, per poter dire di essersi orientati, e potersi poi rifiutare a seguire chi l'inviti a più ardue meditazioni. Nè voglio dire che per questa parte l'Italia stia gran che al di sopra della Francia; anzi, se una differenza c'è, è tutta a nostro danno. Chè dove i libri italiani di questo genere non hanno pregio di sorta, di guisa che chi abbia mente e studi disciplinati non regge alla lettura di essi e non sa proprio che farsene, i libri francesi contengono invece spesso tanta copia di giuste e argute osservazioni particolari, e fan mostra di un così fine spirito d'analisi e in uno stile così lucido e limpido, che anche se non c'impari nulla, e qua e là sei costretto a sorridere di certe ingenuità, non però li metti da parte, anzi li leggi sino in fondo, come in conversazione stai ad ascoltare con piacere lo spiritoso *causeur*, che pure non ti dice nulla che importi.

Non già che l'opera di Giorgio Renard [1] che mi ha suggerito queste considerazioni appartenga al numero di questi libri inutili. Utile potrà certamente riuscire ai giovani, che cominciano ad occuparsi di storia letteraria, come utili riescono sempre ai principianti i consigli e gli ammaestramenti dei provetti; e quest' opera è frutto di venticinque anni d'insegnamento

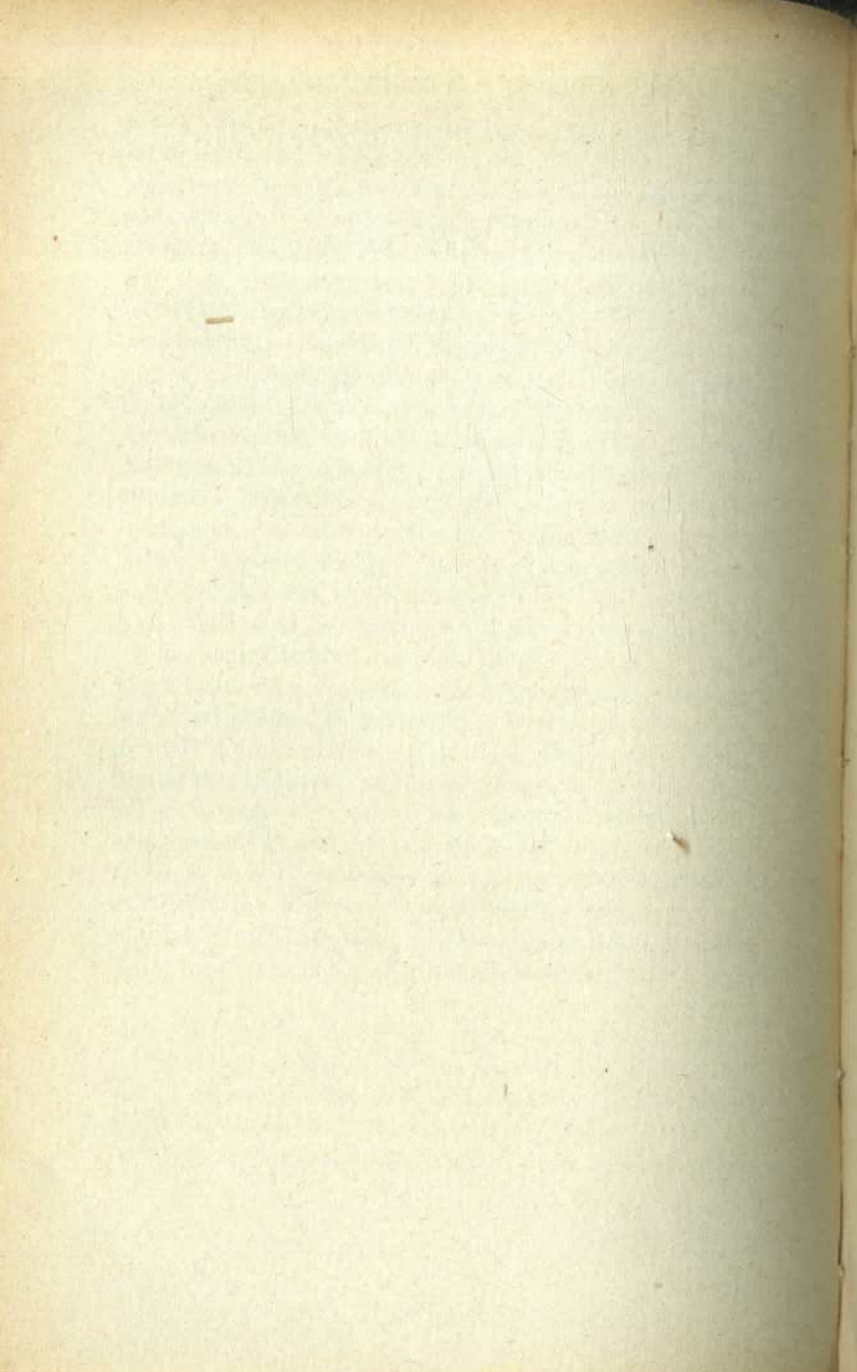
---

[1] GEORGE RENARD, *La méthode scientifique de l'histoire littéraire*, Paris, Alcan, 1900.

professato da un distinto critico e storico della letteratura francese. Ma quanto a valore scientifico essa fa il paio con l' *Introduzione alla storia letteraria* dal Lacombe, con cui ha comune l' argomento e l' indole. Anche questo del Renard è un bel libro, un libro degno di essere letto; ma, anch' esso, *proles sine matre creata*, non può prendersi come saggio di metodologia scientifica della storia letteraria. Senza ripetere, adunque, quanto avemmo occasione di notare a proposito del Lacombe, accenneremo molto sommariamente il contenuto e il disegno dell' opera.

Consta di tre parti: nella prima delle quali, che è la più breve, si discorre della necessità d' una storia generale della letteratura, del metodo deduttivo che vi si deve applicare, cominciando dallo studio dei singoli fatti debitamente accertati per elevarsi a poco a poco *à ces faits généralisés* che si dicono leggi; e poi delle principali questioni che lo storico deve proporsi e dei criteri da seguire, chi voglia fissare i limiti d' un periodo letterario. Nella seconda, di ciò che può essere oggetto di studio *scientifico* (è sempre la parola dell'Autore) in una opera letteraria; e nella terza infine, delle cause della evoluzione letteraria in una data epoca, ossia della influenza dell' ambiente fisico - fisiologico, terrestre, e sociale, delle condizioni economiche e politiche, del diritto, della vita domestica e mondana, della religione, delle scienze, delle arti, dell' educazione pubblica, delle accademie e dei cenacoli, delle letterature straniere e della stessa tradizione d' una letteratura.

In ciò che di ogni opera può esser materia di studio scientifico, il Renard distingue una *questione di fatto* da una *questione di gusto*, o, come si direbbe in Italia, la parte della critica storica da quella della critica estetica. Ora, chi volesse una prova edificante della verità delle nostre osservazioni circa la competenza

del signor Renard negli studi teorici, di cui pur tratta con deliberato proposito, potrebbe leggere appunto il suo capitolo intorno a *La question de goût.* Vi si cita il Boileau, il Caro, il Taine, e anche il Guyau; e vi si cita anche *un critique italien trés pénétrant,* al quale l'Autore professa una particolare riconoscenza, *parce que,* egli dice, *ses idées m' ont beaucoup aidé à éclaircir les miennes* (pag. 98); e chi sarebbe costui? Il prof. Mario Pilo, autore di un manualetto di estetica che non credevamo potesse rischiarare ad alcuno le idee. Ma di tutto il serio movimento scientifico dell' estetica moderna (dell' estetica tedesca) neppure il più lontano accenno, anzi neppure il menomo sentore. Così, è inutile dire che il Renard ignora affatto gli studi importanti che in questo campo si son fatti recentemente anche in Italia. Che è poi il difetto comune agli studiosi francesi, in contrasto con gli scrupoli nostri d' andar ricercando tutte le quisquilie straniere, che si sappia pubblicate su ogni argomento che prendiamo a studiare. E per chi volesse un esempio delle scoperte che nella freschezza delle sue indagini estetiche è condotto a fare il Renard, non ho che a trascriverne questo periodo: « *Pour que* « *cette théorie* (la teoria del bello) *pût embrasser toutes* « *les variétés du beau* (che è come dire, per avere una « teoria completa del bello) *il faudrait que l' évolution de* « *l' art et par conséquent de l' humanité fût achevée* ». Proprio così! Meno male che l'Autore stesso soggiunge che l' attesa sarebbe forse un po' lunga!

V

L' ESTETICA DI BENEDETTO CROCE

Dal *Giornale storico della letter. ital.* XXXV (1900) 232-4, e XXXVII, 237-40; dalla *Rass. crit. letter. ital.*, 1901, 254-64; dal *Giorn. stor.* XLI (1902), 89-99, e LIII (1909) 160-166; e dal *Resto del Carlino*, 27 luglio 1918. Lo scritto del n. 5 è inedito.

1.

PSICOLOGIA ED ESTETICA [1]

È noto che il Gröber ha voluto rinnovare le teorie stilistiche dell' antica rettorica, dando loro un fondamento psicologico; e ha diviso perciò l' espressione del pensiero o stile in *soggettivo* o *affettivo*, che darebbe luogo alla sintassi *figurata*, e *oggettivo* o *intellettuale*, che darebbe luogo alla sintassi *regolare*. Ora, secondo il Croce, la teoria non è nuova: perchè già in un' opera del 1759 di G. F. Meyer si trova la distinzione analoga delle proposizioni estetiche in *logiche* e *non logiche*, quali sarebbero p. es. i giudizi interrogativi e ammirativi. Distinzione, aggiungiamo noi, che risale forse alla logica di Aristotele *(De interpr.* c. 4, p. 17 a 1).

Ma la distinzione, dal punto di vista letterario, è « erronea e gravida di cattivi effetti » ; per la semplice ra-

---

[1] B. Croce, *Di alcuni principii di sintassi e stilistica psicologiche del Gröber* (Napoli, 1899; dagli *Atti dell'Acc. pontaniana)*. Vi si trae occasione dallo scritto del Vossler, *B. Cellinis Stil in seiner Vita* (Halle, 1899) per discutere la teoria psicologica dello stile esposta dal Gröber, *Grundriss*, I, 209-50, che il Vossler applica all' autobiografia del Cellini. Alla critica del C. il Vossler, servendosi anche di appunti del Gröber, ha risposto nel *Litteraturblatt f. germanische u. rom. philol.* n. 1 del 1900, coll. 25-9; e il Croce ha replicato in un breve articolo inserito nella *Flegrea* dell' aprile 1900. [Questi scritti del Croce furono poi da lui raccolti nei *Problemi di Estetica*, Bari, Laterza, 1910].

gione che la psicologia, donde si vuol desumere il criterio del giudizio stilistico, che è giudizio estetico, è al di qua dell' estetica. Nel fatto della espressione le differenze psicologiche svaniscono. Noi diremmo che, in quanto espressi, anche i fatti affettivi diventano intellettuali. Ma il contenuto della espressione, avanti all' espressione, è un' astrazione; esso si concreta nella espressione, trasformandosi: cessando di essere fenomeno psicologico (affettivo o intellettuale) e diventando fenomeno estetico. L' espressione perciò può essere bella o brutta, non già affettiva o intellettuale. Tanto varrebbe dividere gli stili, secondo che abbiano un contenuto astronomico o non l' abbiano!

Ma se la distinzione è falsa, che valore possono avere tutte le peculiarità della sintassi figurata? I termini come *pleonasmo*, *ellisse*, ecc. o hanno un valore patologico, implicando il biasimo di certi difetti letterari (usar parole superflue, o usarne meno del necessario, ecc.); o se, come il Gröber e il Vossler pretendono, ne debbono avere uno fisiologico, si riducono a determinazioni vuote e negative, di nessuna utilità critica. Nel primo caso saremmo nel campo dell' estetica; ma il Vossler non vuol saperne. Nel secondo si vogliono considerare queste forme espressive come corrispondenti a certi speciali contenuti psicologici, e quindi come regolari in se stesse. — Ma, osserva il Croce, dire una espressione metaforica, non è caratterizzarla; anzi si riduce a notare questa ingenuità: che *a* non è *b*, *b* non è *c*, e così via; e quando si è applicato tale metodo allo studio d' uno scrittore, non si può cavarne altro costrutto, se non che il tale scrittore non è il tal altro, se pur si resiste alla tentazione di attribuire un senso deteriore alla sintassi figurata.

Il Vossler risponde che nè il Gröber nè lui intendono

impacciarsi d' estetica; ma l' uno ha voluto soltanto fare una teoria, e l' altro un lavoro di psicologia linguistica; che quindi « i termini come pleonasmo, inversione e così « via sono presi dalla sintassi e non contengono nè lode « nè biasimo, ma designano solo forme sintattiche, che « divergono pel rispetto quantitativo o pel qualitativo « dalla sintassi regolare » ; che perciò « la sintassi rego- « lare e il termine proprio, in contrapposto a metafora, « non sono una norma estetica, ma filologica, non sogget- « tiva, ma oggettiva, che si può sempre desumere dalle « regole astratte dell' uso linguistico del tempo ». Non io, dice il Vossler, « decido se si tratta di una deviazione « dalla sintassi regolare, ma l' uso linguistico ».

Ebbene, replica il Croce; c' è quest' uso linguistico, come qualcosa di saldo, almeno per un dato periodo, e che possa servirci di *tertium comparationis;* talchè rappresentando con a cotesto uso, possono riconoscersi tutti i pleonasmi con la formula $a + 1$ e le ellissi con l' altra $a - 1$? La lingua non è una serie di espressioni di cui ciascuna apparisce *una volta sola,* almeno in quel modo? La parola è in continua trasformazione; e serve sempre ad esprimere una nuova creazione del pensiero. L' uso linguistico è un ente immaginario, che sfugge di continuo non appena si tenti di afferrarlo, e si risolve in tante espressioni individuali, tra cui è vano cercare la desiderata oggettività, a cagione della quale si diffidava del giudizio estetico. Al qual proposito il Croce fa un' osservazione preziosa, nuova negli scritti suoi, e che va a lungo meditata per le sue conseguenze; che, cioè, l' oggettivo dell' estetica è appunto il soggettivo; ma il soggettivo poi non è il meramente individuale o capriccioso. — E già tutta la polemica è una buona promessa pel trattato di estetica, che si attende dal valente pensatore napoletano.

1900.

2.

LE TESI FONDAMENTALI DI ESTETICA[1]

Siamo innanzi a una delle opere filosofiche tra le più importanti che si siano pubblicate in Italia dal Sessanta in qua; e che meriterebbe ben più ampio discorso che non le si possa dedicare in un giornale letterario. Ma l'autore promette di tornare quanto prima sul suo lavoro, ampliarlo nei particolari e compierlo con una storia dell'estetica. Allora se ne potrà parlare più largamente. Intanto gioverà anche un breve riassunto che possa invogliare chi legge a cercare il bel lavoro. Il quale fa già tanto onore agli studi italiani ed è a sperare che possa far loro altrettanto bene.

Ogni *espressione* presuppone un'*impressione*. Ma l'espressione in senso estetico è cosa affatto diversa dalla espressione in senso naturalistico, semplice riflesso fisico dell'impressione. Questa è una conseguenza *necessaria* dell'impressione, quella no; questa non presuppone l'impressione, e quella sì. L'autore adopera il termine « espressione » nel solo significato estetico, convenendo

---

[1] B. Croce, *Tesi fondamentali di un' Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale:* memoria estratta dagli *Atti dell'Acc. Pontaniana*, Napoli, tip. dell' Università, 1900.

di chiamare *sintomi* o *fenomeni* quei fatti naturali, cui volgarmente si attribuisce anche quel termine.

L' impressione è il fatto psichico in genere, che si suol distinguere in *sensazione*, *sentimento* e *appetizione*. Il Croce combatte queste categorie come insussistenti (con una critica, che ha bisogno, in verità, di essere riveduta), distinguendone nettamente la rappresentazione, che identifica con l' espressione, e che non è più un fatto psicologico o naturale, ma un prodotto dell' *attività* dello spirito, una elaborazione, che questo fa, mercè la sua spontaneità originaria, dell' impressione ricevuta.

Questa attività è attività essenzialmente sintetica, consistendo nella sintesi del vario e molteplice offerto dalle impressioni nell' unità od organismo della espressione. Quindi l' *unità* è indivisibilità del bello.

Ciò infatti che dicesi *bello* non è altro che il *valore* dell' espressione. Bellezza è espressione; e il brutto si riduce al difetto dell' espressione inadeguata, prodotta dallo spirito che non è tanto attivo da vincere la passività della impressione. Il bello, adunque, è il valore di una attività dello spirito, e però è un fatto essenzialmente soggettivo; è la *forma* — e nient' altro che la forma — onde il soggetto trasforma le impressioni *(contenuto)*. Quindi è evidente la critica del falso oggettivismo e del relativismo estetico. La giusta soluzione di questa vecchia controversia consiste, « nel riconoscere che il « criterio oggettivo del gusto c' è, ma è soggettivo, che « la *vera oggettività* è la *soggettività* ». Benissimo: questo è il profondo valore — poco inteso dagli odierni criticisti — della critica kantiana!

Il progresso estetico non consiste in un approssimarsi graduale a certi modelli proposti all' attività estetica; anzi è quest' attività stessa nel suo sviluppo. E però è affatto arbitrario il porre la storia di tutta la produzione

artistica del genere umano sopra una sola linea progressiva. Questa storia presenta solo dei cicli progressivi. Molti autori che trattano la stessa materia si vanno sempre più avvicinando alla piena espressione di essa, finchè uno le dà la forma definitiva e il ciclo è compiuto, e comincia la decadenza, non avendosi più altro da dire.

« L'arte dei popoli selvaggi non è inferiore, come « arte, a quella dei popoli più civili, se è correlativa « alle impressioni del selvaggio» (15). Pare un paradosso; ma, bene inteso, è un retto principio, che può servire di criterio sicuro a chi giudichi d'arte.

Specialmente originali sono i capitoli dal secondo al sesto; e dovranno esser presi dai filosofi in ispeciale considerazione, come quelli che mirano a dimostrare la necessità e a rintracciare le linee generali di una nuova filosofia dello spirito. Qui diremo soltanto che il Croce ammette due attività, la *teoretica* e la *pratica*, la prima considerando come base alla seconda; e ciascuna di esse distinguendo in due gradi: *estetico* e *logico* la prima; *economico* ed *etico* la seconda.

La espressione è visione di verità; è fatto puramente interno dello spirito. Quindi la teoria della libera ispirazione, cioè dell' impossibilità della scelta; chè scegliere è volere, attività pratica, laddove l' espressione è attività teoretica; quindi anche la teoria dell' indipendenza dell' arte, nel senso legittimo della frase. E dall' essere l' attività estetica attività d' un grado inferiore alla logica, discende la critica dell' estetica intellettualistica, della teoria del verosimile, dei generi artistici e letterari. Non vi sono più modi di espressione, e non è possibile una classificazione delle espressioni; nè si dànno vere traduzioni, nè è sostenibile la teoria letteraria delle categorie rettoriche (qui si ritorna alla critica del Gröber). Assai notevoli per gli storici della letteratura le con-

siderazioni dell'Autore intorno alla teoria patologica del genio (pp. 47-48). Ei biasima anche « quei filo-« sofi e storici e letterati, che propongono di venire ad « una conciliazione con simili volgari spropositatori e « di accettar con alcuni temperamenti le loro vedute », laddove dovrebbero semplicemente *volgere ad essi le spalle!*

Le rappresentazioni od espressioni (il bello) vengono conservate dalla memoria; ma poichè questa non ricorda tutto e sempre senza alterazioni, si rimedia alla sua insufficienza col fissare ed esteriorizzare le espressioni; donde l' origine del bello fisico, che va considerato come uno stimolo od un *aiuto alla memoria.* Dove entra in giuoco l' attività pratica dell' uomo, ma il fatto estetico è già avvenuto. Da questa rilevante distinzione tra il fatto estetico e il fatto fisico concomitante, il Croce ricava il principio d' una critica felice di parecchie antiche e recenti storie estetiche; come dell' associazionismo estetico, della fisica estetica, della imitazione della natura; delle forme elementari del bello; delle teorie estetiche delle *singole* arti; delle condizioni obbiettive e delle leggi fisiche del bello (e qui l'Autore fa argutamente la satira delle inchieste e dei *referendum;* onde tanti oggi si compiacciono, anche in estetica). E desume infine il vero concetto dei limiti dell' indipendenza dell' arte.

L' oggetto fisico od opera d' arte serve, pertanto, alla riproduzione delle espressioni. Donde la ragione della educazione dei sensi e della critica storica per l' intelligenza dell' opera d' arte e l' adeguata riproduzione delle espressioni, ossia la ricostruzione del fatto estetico già avvenuto.

Tesi anch' essa di speciale originalità dell'Autore, e che solleverà di certo molte discussioni, è quella dell' identità della linguistica e della estetica. Avendo dimostrato

l'impossibilità di una divisione delle espressioni in classi, egli osserva che il linguaggio, non potendo altrimenti concepirsi che come espressione, nè potendo considerarsi come una classe speciale di espressioni, non può dar luogo a una scienza diversa dall'estetica. Se ben si guarda, tolto dai manuali di linguistica, oltre a ciò che vi si ficca di acustica e di anatomia o fisiologia degli organi vocali, e quanto in essi si riferisce alla parte storica dei linguaggi, materia della filologia (nel senso del Vico e del Boeckh, per cui « è una parte della *storia dei fatti estetici* ») tutto il resto si risolve in concetti e problemi di estetica.

Da questa risoluzione della linguistica nell'estetica il Croce trae occasione ad alcune notevoli osservazioni sul problema della origine delle lingue, sulla loro classificazione, sul così detto uso linguistico e sulla questione famosa dell'unità della lingua; questione, egli dice, nata dal pregiudizio d'una misura estrinseca del bello, dal concetto della falsa attività estetica; per cui può credersi che la lingua sia un vocabolario, « che, per quanto si « faccia progressivo e dell'uso vivo, è sempre un cimitero « di cadaveri più o meno abilmente imbalsamati ».

1901.

3.

I PRIMI STUDI SULL' ESTETICA DEL VICO

L' opuscolo di B. Croce *G. B. Vico scopritore della scienza estetica* [1] può dirsi la scoperta d' una scoperta; perchè nessuno prima del Croce aveva pensato a cercare in questo nostro filosofo, tanto decantato e pur così poco studiato, o così poco inteso, i primi principii dell' estetica; di cui s' attribuiva generalmente il merito al Baumgarten, o, se non a lui, al Kant o all' Hegel. E il trovato del Vico riducevasi alla filosofia della storia o a quella psicologia dei popoli, che fu poi coltivata con tanta lode dagli Herbartiani. Ora il Croce, accingendosi a scrivere la storia di questa scienza, cui da parecchi anni attende col suo robusto ingegno e diligentissimi studi, e rifacendo ancora la via già più volte percorsa, è venuto nella convinzione, che con prosa concitata e commossa espone per sommi capi in queste brevi pagine, insieme con le ragioni su cui si fonda, e con quella sollecitudine e, direi, impazienza, onde naturalmente si è spinti ad annunziare altrui le scoperte fatte o i risultati singolarmente importanti de' nostri studi. E però anticipa subito questo primo capitolo della sua storia, di-

---

[1] Estr. dalla *Flegrea*, fascicoli del 5 e 20 aprile 1901. [Questo saggio fu poi fuso e ampliato nella *Estetica* pubblicata l' anno dopo].

chiarando candidamente: « Non l'amor nazionale, quella boria delle nazioni (dalla quale il Vico appunto ammonisce di guardarsi!), ma la forza dei fatti mi mena a mettere in questo luogo il nome di G. B. Vico come dello scopritore del principio della scienza, ossia della scienza senz'altro. M'ero accinto all'indagine nella persuasione che la scoperta fosse opera del Baumgarten; ma il risultato è stato diverso da quello che prevedevo. Altri rifaccia la mia indagine e controlli il risultato e, se gli sembra erroneo, lo corregga ».

Per parte mia, non credo che si possa correggere. Il Croce continua la critica dello Spaventa, che la storia di cui tratta la *Scienza Nuova* intendeva principalmente come sviluppo dello spirito, ed essa scienza quindi come una filosofia dello spirito, e le epoche storiche, dal Vico trattate come periodi cronologici, come momenti o gradi dello spirito. Ora, uno di questi gradi è la *fantasia*, di cui il Vico scopre l'autonomia, fondando così quella scienza del bello, intorno alla quale la filosofia si era da tanti secoli travagliata, senza riuscire a trovarne il principio.

Il primo a porre il problema fu Platone, nel X della *Repubblica*, quando, dopo le negazioni sofistiche, Socrate aveva dimostrato il valore della scienza. Qual è il valore speciale della poesia, e in generale dell'arte o, come i greci dicevano, della mimesi? Ma a Platone parve che questa non raggiungesse la verità, le idee, limitandosi ad imitare i sensibili, che sono a lor volta imitazione delle idee; riducendosi perciò a una copia della copia, e dilungandosi quindi dalle idee, dalla verità, anzi che avvicinarvisi. Donde la sua condanna dell'arte, e il bando dato ai poeti dalla sua repubblica.

Aristotele, facendo della realtà una sintesi di materia e di forma e delle idee altrettanti concetti della mente,

avrebbe potuto vedere la razionalità della mimesi. Ed egli vede infatti che la mimesi è una funzione teoretica, ne ricerca la differenza specifica che la distingue dalla funzione scientifica e dalla storica; e s' avvia alla vera soluzione del problema, quando riconosce nella poesia l' ufficio di ritrarre qualcosa di universale, le « cose possibili ad accadere »; laddove la storia ritrae i particolari, le « cose avvenute » e la scienza, l' assoluto universale; ma poi resta, al dire del Croce, a mezzo del cammino, incerto e perplesso; e non giunge a nessuna conseguenza netta e recisa. Il suo pensiero è esitante e oscillante fra le più diverse interpetrazioni dei principii accennati; sicchè, avendo posto ad oggetto dell' arte il possibile, non nega che esso possa ritrarre anche l' impossibile e l' assurdo, quando siano credibili e non nuocciano al fine dell' arte; distruggendo così la razionalità di questa e tornando alla posizione di Platone, della mendace mimesi.

E nel concetto della mimesi si chiude tutta l' antichità, senza trovare la via di uscirne, continuando a dibattersi tra le incertezze ed oscurità di Aristotele. Il Croce, giustamente, non riconosce nessuna importanza nei noti passi di Filostrato il vecchio [1] e nelle dottrine di Plotino. L' antichità, egli conchiude, vide il problema estetico, ma non ne trovò la soluzione. Trovò anzi il narcotico, col quale calmò e spense per secoli la ricerca della soluzione: ossia la teoria pedagogica dell' arte, di cui si trovano tracce nello stesso Platone, nella *Politica* di Aristotele, e forse nella stessa catarsi della *Poetica;* ed è anche la teoria di Aristofane, come poi degli Stoici; di Plutarco, di Strabone e di Orazio (che la prende forse dal suo modello, Neottolemo Pario). Era la teoria

---

[1] *Vita Appoll.*, VI, 10.

della giustificazione morale dell' arte per un fine estrinseco, la teoria del *docere cum delectatione*, come dirà lo Scaligero; la teoria, onde giustificavasi non solo l' arte cristiana, ma anche la classica e pagana, mercè le interpetrazioni allegoriche; teoria narcotica, perchè infatti addormentava la ricerca, dandola vinta a Platone e insieme contentando in qualche modo gli scrupoli di lui sulla cacciata totale dell' arte dalla vita civile. L' arte non coglie la verità come la scienza; ma può tollerarsi, perchè rende aggradevole ad apprendersi quell' ombra di vero che rappresenta, e riesce così efficace coadiutrice della scienza. Triviale concezione utilitaria si limita a dirla l' autore; ma assolutamente falsa devesi pur dire, perchè, cercando il valore dell' arte, gliene attribuisce uno, che non è desunto dalla sua natura medesima, bensì da un fine meramente esteriore; onde conchiude, in sostanza, che l' arte in sè non ha nessun valore.

A torto, secondo il Croce, questa teoria viene concordemente chiamata dagli storici moderni, la poetica del Rinascimento. « Il Rinascimento non fu rinascimento se non quando e dove riprese e riattaccò l' interrotta opera spirituale dell' antichità; e in questo senso si potrebbe dire che la *vera* poetica del Rinascimento è da ricercare, non nella ripetizione della teoria pedagogica della decadenza greco-latina e del medioevo, ma nella ripresa, che pur ci fu, delle discussioni sul possibile, sul verosimile o *εἰκός* aristotelico, e sulle ragioni della condanna platonica, e sul procedere dell' artista che crea immaginando ».

Ma la verità mi pare che anche qui consenta, anzi richieda una conciliazione della tesi del Croce con quella che egli combatte; come appar chiaro dall' ottimo lavoro dello Spingarn sulla *Critica letteraria nella Rina-*

scenza. Coteste discussioni s' accompagnarono con la teoria della giustificazione morale dell' arte, se non sempre presso gli stessi scrittori, certo nell' indirizzo generale del Rinascimento. Il quale è rinascita di tutto il classicismo, che portava in se stesso quella teoria pedagogica, e in sè, di fatto, la conservò fino al sorgere del Romanticismo con la teoria dapprima, e poi con la formola « dell' arte per l' arte ». Finchè questo concetto non sorge, finchè non si riconosce l' autonomia dello spirito in quanto fantasia, il valore dell' arte non potrà esser desunto se non da un fine estrinseco; ed è inevitabile la giustificazione utilitaria e moralistica. Questa appunto era nel Rinascimento la naturale conseguenza delle incertezze, in cui restavano i trattatisti di poetica, commentando o criticando Aristotele e affaticandosi invano intorno alle definizioni e agli accenni aristotelici. Riprendere gli antichi problemi senza risolverli, riconduceva necessariamente a quella medela dei dubbi tormentatori, che il Croce ha detta narcotico della ricerca estetica. Nè mi par giusto dire teoria della decadenza greco-romana una teoria, che spunta già in Platone e fors' anco in Aristotele, ed è la teoria di Aristofane; una teoria, che s' escogita a giustificazione provvisoria di un' attività che lo spirito, ripiegandosi su di sè, trova in se medesimo, e non sa ancora spiegare ed intendere. Senza la coscienza di questa incapacità, quella teoria non ha ragion d' essere; e una tale coscienza non è certo da decadenza.

Al Medio evo vero e proprio tale teoria non basta. Esso seguita il parere di Platone nella *Repubblica* e combatte le opere d' immaginativa, con Tertulliano, p. es., ed Isidoro di Siviglia[1]. E lo stesso Croce ricorda che

[1] Vedi SPINGARN, *A History of literary Criticism in the Renaissance*, New-York, Macmillan, 1899, p. 5.

qualche rozzo spirito di asceta e di scolastico giungeva alla negazione totale dell' arte, e che Cecco d' Ascoli contro Dante proclamava: « Lasso le zanze e torno su nel vero; Le favole me fôr sempre inimiche ». Certo nel Medio evo il matrimonio giustificava l' unione sessuale e santificava l' amore; ma l' Autore stesso nota che « lo stato di perfezione era però il celibato: voglio dire, la scienza pura, scevra d' arte! ». Il Savonarola, quando, intorno al 1492, nel suo *De divisione ac utilitate omnium scientiarum* si dimostra intollerante verso ogni letteratura d' immaginativa, appartiene ancora al Medio evo. Ma Fulgenzio, nel VI secolo, riprendendo dall' antichità i metodi d' interpetrazione allegorica, e cominciando in pieno Medio evo la giustificazione morale dei poeti pagani, inizia, si può dire, il Rinascimento.

Nel Cinquecento il rinnovato studio di Aristotele rinfresca le questioni della sua *Poetica,* ne rende più evidenti le difficoltà, spinge qualche spirito ribelle, come il Patrizzi, a dubitare che l' arte consista in qualcos' altro che l' imitazione; quindi il rimpaganimento progressivo della cultura, rendendo più libere e spregiudicate le menti, fa abbandonare anche le preoccupazioni morali e ricercare con rinnovato spirito scientifico la natura del fatto artistico e delle facoltà spirituali, che vi corrispondono. Donde quelle curiose investigazioni e polemiche sul gusto, sull'ingegno, sulla immaginazione o fantasia, sul sentimento e simili, che riempiono di sè tutta la letteratura critica del Seicento e della prima metà del Settecento, e che il Croce illustra brevemente e dottamente. Qua e là qualche lontano presentimento del vero; qualche oscuro accenno, che fa sentire più pungente il bisogno di trovare una soluzione. Si dissoda e fertilizza il terreno; si discute e, discutendosi, si scoprono o ravvivano le difficoltà; l' arte cammina

intanto per la sua via, ma la sua giustificazione teorica non si trova.

Cartesio e Malebranche negano addirittura l' arte, non essendovi nel loro rigido intellettualismo un posto per l' immaginazione. La fredda ragione e lo spirito matematico uccidono la poesia. È merito del Leibniz, com' è noto, aver allargato i confini dello spirito, fino ad ammettervi i fatti psichici inferiori, respinti da Cartesio. La sua *lex continui* non gli avrebbe consentito di porre un assoluto dissidio e un abisso tra cotesti fatti e la cognizione intellettuale. È notissima la sua distinzione della conoscenza in oscura e chiara, della conoscenza chiara in confusa e distinta, e di quest' ultima in adeguata e inadeguata, come la identificazione della *cognitio clara,* ma *non distincta* con i fatti estetici. Se non che la cognizione chiara, sebbene confusa, è sempre pel Leibniz cognizione intellettuale, osserva il Croce; e capace di perfezione, in quanto divenga distinta. Ciò che la fantasia conosce confusamente sebben chiaramente, quello stesso l' intelletto conosce chiaramente e distintamente. La *claritas* non è qualitativamente, ma solo quantitativamente differente dalla *distinctio;* è questione di più o di meno. E però non vale a dimostrare l' essenza della fantasia, la sua natura propria e indipendente dall' intelletto, in una parola, la sua autonomia. Non dice come la fantasia sia perfetta in sè, anzi ne addita la perfezione nell' intelletto.

Nella stessa posizione intellettualistica rimasero gli scolari del Leibniz: Wolf e Bilfinger. Ne uscì il Baumgarten? Gli storici ordinariamente affermano che egli compì una rivoluzione, facendo una differenza specifica della differenza graduale di Leibniz, e del « confuso » qualche cosa di positivo, e attribuendo alla *cognitio sen-*

sitiva (la *cognitio clara et confusa* del Leibniz) *qua talis* una perfezione, che sarebbe appunto la bellezza.

Uno studio accurato delle opere del Baumgarten conduce il Croce a una conclusione opposta: Baumgarten ripete Leibniz, e non compie nessuna rivoluzione. Parla, è vero, della *perfectio cognitionis sensitivae qua talis;* ma la *claritas* leibniziana della cognizione confusa non è anch' essa una perfezione? Senza di essa la cognizione non rimarrebbe oscura?

Il punto era questo: sostenere la perfezione della *cognitio sensitiva* contro la *lex continui;* separare nettamente fantasia da intelletto; ciò che il Baumgarten non fece. Infatti nelle *Meditationes philosophicae* [1] egli, se tiene gli individui o *repraesentationes singulares per admodum poeticae* (§ 12), stabilito però il principio generale che più poetico è ciò che è più determinato (§ 18), ne desume pure che il genere inferiore è più poetico del superiore, e la specie più poetica del genere (§ 20); che, pertanto, anche i concetti (generi e specie) ossia le cognizioni non solo chiare, ma anche distinte, sono poetiche. E nel § 23 dice *extensive clariores* dei concetti semplici i complessi, ossia i concetti in cui maggiore è la comprensione. La *claritas* cresce *intensive* (§ 16) dalla cognizione chiara alla distinta; ma cresce anche, secondo il § 23, ascendendo pei gradi della *distinctio.* E se la *claritas* è principio di bellezza, può dirsi che pel Baumgarten i concetti, le cognizioni intellettuali sono belle in ragione inversa della loro complessità;

[1] Delle *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, il primo scritto in cui compaia la parola « estetica » a denotare la scienza del bello, il Croce ha procurato testè un'elegante ristampa: Napoli [Trani, Vecchi], 1900; 8° pp. VIII-46; ediz. di 200 esemplari con pref. e note, sull'unica ediz. « Halae Magdeburgicae, litteris J. H. Grunerti, 1735 ».

e che, quanto a bellezza, tra individui e universali, tra fantasia e intelletto, per lui come già per Leibniz, non ci sia, se non differenza di più e di meno. — Maggiore è la confusione nel trattato dell' *Aesthetica;* dove si ammette che la verità, sempre identica in sè, possa presentarsi all' intelletto e quindi esser verità logica; e possa presentarsi alla facoltà conoscitiva inferiore ed esser quindi verità estetica; ciò che vien detto propriamente *verisimilitudo.*

E così il Baumgarten torna al verisimile aristotelico! La distinzione che si cercava tra fantasia e intelletto e la ragion d' essere della prima, ei non le dà. In tutta la sua Estetica (fuori del titolo e delle prime definizioni) senti, scrive il Croce, la muffa dell' antiquato e del comune. Egli si rifà dai predecessori e fin dagli antichi, senza nessuna coscienza di rivoluzionario.

Questa coscienza l' ebbe invece piena ed intera il nostro Vico, che mise davvero in disparte il concetto del verisimile e intese in modo affatto nuovo la fantasia; il Vico che la sua *Scienza Nuova* pubblicava nel 1725 (dieci anni avanti al primo opuscolo del Baumgarten), svolgendovi intorno alla poesia idee già anticipate nel 1721 nel *De constantia iurisprudentis;* frutti, com' egli dice, « di venticinque anni di una continua ed aspra meditazione ».

Il Croce non studia queste idee del Vico con quella larghezza che meritano, e termina anzi augurando, che altri consacri all' argomento una monografia, con un minuto commento delle idee e con la ricerca degli scrittori che egli critica esplicitamente o tacitamente: ma raccoglie dalla prima e dalla seconda *Scienza Nuova* e dalle lettere del Vico numerosi passi a conferma dell' asserzione che è nel titolo del suo opuscolo.

Il filosofo napoletano, come s' è detto, fa della fantasia un grado dello spirito. Il primo, soggiunge il Croce; « e perciò », egli nota, « Platone l' aveva confuso con la parte bassa » dell' anima. Primo dei gradi della coscienza, pel Vico; ma non dello spirito tutto; come apparisce anche da una proposizione subito appresso citata dal Croce stesso, dove il Vico dice: « Gli uomini prima *sentono* senza avvertire: da poi *avvertono* con animo perturbato e commosso: finalmente *riflettono* con mente pura ». Nell' *avvertire,* — cui si potrebbe far corrispondere quel che oggi si dice coscienza, — sarebbe il principio dell' arte; vale a dire, nel secondo momento o grado dello spirito. Lo schema dello spirito, secondo il Vico, è: *corpo* (senso), *favella* (immaginazione, fantasia) e *mente.* « Al corpo (senso) » scrive lo Spaventa esponendo il pensiero vichiano, « corrispondono *i tempi muti,* perchè il senso è la percezione del semplice *particolare,* e finchè l' uomo sente solamente e percepisce sensibilmente, non parla; la parola presuppone una certa universalità della rappresentazione. Questo *universale* è quel che Vico chiama fantastico o *poetico* » [1].

Il grado fantastico è affatto indipendente e autonomo rispetto all' intellettuale. L' intellettuale non gli può aggiungere nessuna perfezione; può solo distruggerlo. Gli studi della metafisica e della poesia sono naturalmente opposti tra loro, dice il Vico; e mostra che tutti i loro caratteri sono contrari. Altrove: « la fantasia è tanto più robusta, quanto è più debole il raziocinio. — Le sentenze astratte son dei filosofi perchè contengono universali, e le riflessioni sopra esse passioni sono di falsi e freddi poeti. I poeti che cantano le bellezze

---

[1] *Prol. e introd. alle Lez. di filos. nella Univ. di Napoli,* Napoli, Vitale, 1862, pp. 95-6.

e le virtù delle donne per riflessione..., sono filosofi che ragionano in versi o in rime d' amore ». Dunque, l' intelletto non è la perfezione della fantasia, anzi la negazione. La poesia è propria dei tempi di barbarie, quando l' intelligenza non è ancora sviluppata. Se nelle epoche di riflessione si poeteggia, egli è che il poeta *rimette la mente in ceppi* e reca le idee (gli *universali intellettuali*, i *generi intelligibili)* in *ritratti;* ossia dà forma fantastica agli stessi prodotti dell' intelletto.

Qui i diritti della fantasia sono pienamente riconosciuti, e quindi nasce veramente l' estetica. E il Vico, ripeto, fu perfettamente consapevole della sua scoperta, come apparisce da più luoghi della prima e seconda *Scienza Nuova,* citati dal Croce. Non coniò una nuova parola; « non decorò la scienza da lui scoperta con un pennacchio che attirasse l' attenzione ». Ma pure, osserva il Croce, i suoi *Nuovi principii della Poesia* sono la parte della *Scienza Nuova,* (che il Vico disse *intorno alla natura delle nazioni)* a cui meglio si appropria il titolo di scienza nuova. L' autore intendeva fondare una *scienza della storia* o una *storia ideale;* che era un assunto impossibile, perchè le parole storia e scienza, storia e ideale rappresentano una contraddizione in termini. Ma, senz' accorgersene, lavorò ad una scienza dell' ideale, ad una filosofia dello spirito; e dei momenti di questo, quello che definì pel primo e trattò ampiamente, è il fantastico; alla cui scoperta si riattacca la massima parte della sua opera.

L' osservazione è in gran parte giusta, e già lo stesso Vico notava che il secondo libro della *S. N.*, « ove si fa una *discoverta* tutta opposta a quella del Verulamio », intorno appunto alla sapienza poetica, « fa quasi tutto *il corpo di quest' opera* ». Ma che la novità della scienza vichiana stia tutta nella estetica, non mi pare opinione

sostenibile. E già una nuova estetica non si capisce senza un nuovo concetto dello spirito. Ora appunto questo concetto nuovo dello spirito inteso come sviluppo è il gran merito del Vico nella *S. N.;* e da questa maggiore scoperta deriva quella speciale dell'estetica.

In questo concetto dello spirito come sviluppo è anche la chiave della sua filosofia della storia, il cui assunto io continuo a credere non così assurdo, come apparisce al Croce. Certo, la *storia* non può essere *ideale;* e della storia, come tale, non può costruirsi *scienza.* Ma la filosofia della storia, come il Vico la concepisce, non è la scienza dei fatti particolari, in quanto tali, ossia dei fatti determinati nelle loro storiche circostanze. Queste circostanze si riducono tutte ai principii di tempo e spazio, che sono forme dell'intuizione, per dirla col Kant, e non si possono quindi applicare ai concetti, cui l'intelletto si riferisce nella sua funzione scientifica. Ma, poichè dice il Vico, « questo mondo civile egli certamente è stato fatto dagli uomini », è chiaro « che se ne possono, perchè se ne debbono, ritrovare i principii dentro le modificazioni della nostra medesima mente umana ». Ora i principii del mondo civile non sono i fatti storici, ma sono la natura costante della mente; e questa è l'oggetto della filosofia storica del Vico; che mira infatti a una « storia ideale eterna, sopra la quale corran in tempo le storie di tutte le nazioni ».

Qui è evidente la distinzione tra storia e storia; tra la storia qual'è comunemente intesa, la storia degli storici, la quale corre *in tempo,* e la storia ideale, la storia dei filosofi, la quale non ha più tempo, perchè è *eterna.* Alla storia così concepita non contraddice più l'epiteto di *ideale;* come non contraddice l'epiteto di scienza alla *storia* naturale, che, trascendendo le determinazioni di

tempo e di luogo, descrive e fissa le forme costanti della natura. È vero che una tale storia ideale è la negazione della storia che corre in tempo, della *storia concreta*, come dice il Croce, — come il concetto è la negazione dell' immagine rappresentativa; ma è nello stesso tempo la ragione della storia che nega, o, dicasi pure, il mezzo d' intenderne il significato. Tale storia ideale è lo sviluppo logico dello spirito riscontrato nello sviluppo cronologico, — che non può non corrispondergli, poichè, dice il Vico, questo mondo civile è stato fatto dagli uomini. E la scienza della storia può definirsi come la scienza di questo riscontro, che lo spirito è portato naturalmente a fare via via che per acquistare la coscienza di se medesimo riflette eziandio sulla propria natura storica. Questo è essenzialmente l' assunto del Vico; che perciò comprende in sè l' assunto d' una filosofia dello spirito e quindi anche il posto d' una possibile estetica.

E però non attribuirei al Vico l' errore di prospettiva notato dal Croce, di proiettare nel tempo e fare epoche storiche quelli che sono momenti ideali dello spirito, per quanto non si possano menar buone al nostro filosofo tutte le singole parti della sua costruzione. Non è pensabile infatti che la storia prodotta dallo spirito umano possa essere disforme dalla natura di questo.

Nè sottoscriverei l' addebito mosso al Vico di aver fatto tutto fantastico o estetico un periodo della storia concreta dell' umanità, trattando nella seconda *S. N.* (lib. II) non solo di logica poetica, cioè di estetica, ma anche di fisica, di cosmografia, di morale, politica, ecc. « poetiche ». « Cedendo ad un debole dell' umana natura, egli avrebbe trasportato in campi estranei quel concetto che gli aveva resi servizi tanto buoni nel campo della poesia, della mitologia e delle lingue, sperandone gli stessi vantaggi ». Il secondo libro della seconda

S. N. tratta della sapienza poetica, comprendente una metafisica, dalla quale per un ramo si dipartono la logica, la morale, l' economica e la politica; e per un altro, la fisica, madre della cosmografia e dell' astronomia, origine a sua volta della cronologia e dell' astronomia: tutte poetiche. Dunque, la fisica, la morale, l' economia, ecc. non sono parti della logica; ma con la logica sono parti della sapienza poetica, o come dice anche il Vico, della « sapienza degli antichi », « che fu quella de' poeti teologi, i quali senza contrasto furono i primi sapienti del Gentilesimo ». Sicchè l' epiteto di poetico qui non sta a significare altro se non che le prime rozze cognizioni dell' umanità van ricercate tutte nei poeti, rappresentanti di un' età in cui, c' era già (s' intende) l' intelligenza, ma predominava ancora la fantasia e rivestiva delle sue forme corpulente tutte le produzioni dello spirito; sicchè la rappresentazione può dirsi che tenesse il luogo più tardi occupato dal concetto. Non c' era ancora una logica, ma l' analogo della logica nella immaginazione; ossia una logica poetica; non c' era una metafisica, ma l' analogo della metafisica, la teologia, che si rappresenta fantasticamente i principii che ancora non è in grado di pensare, come altrettanti dèi; e così via. Tutto ciò che più tardi fu concepito astrattamente dall' intelletto, era raffigurato da quelle robuste fantasie di fanciulloni in immagini, poeticamente.

Il Vico non pone « un periodo della storia concreta dell' umanità tutto estetico o fantastico »; ma in un periodo fa predominare la fantasia sull' intelletto, come predominante ell' è sempre ogni volta che l' uomo torni poeta, senza cessare perciò, chè non potrebbe, da ogni funzione intellettiva. E conviene intendere con discrezione le frasi, da cui parrebbe inferirsi una sentenza diversa. Tutta la sapienza poetica è lo spirito umano,

teoretico e pratico, nel periodo della primitiva barbarie e rozzezza, quando più sviluppata fra tutte le sue attività è la fantastica. Così potrà pur dire l' estetico moderno, che poetica è tutta la vita intellettuale e pratica d' un poeta d' oggi, perchè il carattere generale de' suoi pensieri e de' moventi delle sue azioni è prevalentemente estetico, e colpisce più la fantasia che l' intelletto.

1901.

4.

LA PRIMA EDIZIONE DELL' *ESTETICA* [1]

Adempiendo l' antica promessa, il Croce ha insieme soddisfatto un desiderio negli studiosi divenuto tanto più vivo dacchè, anticipando un saggio della scienza com' è da lui concepita, egli aveva, or sono due anni, provato con quale larghezza signorile di studi, con quanto ardore, con quali attitudini per questa specie di ricerche speculative si fosse accinto all' opera, e che originalità di vedute, perspicuità e sicurezza di concetti fosse nel suo pensiero. Ha soddisfatto un desiderio comune a quanti sono in Italia stanchi ormai dall' indagine minuta dei piccoli fatti, senza la luce e il calore di un' idea, che, piccoli e grandi, li irradii dall' alto, rischiari e rianimi di quella vita spirituale che compete a tutto ciò che è nella mente dell' uomo; a quanti cominciano a sentire che il periodo, già tanto benemerito, di reazione alle speculazioni vuote volge oramai al tramonto; mentre comincia quell' altro che segue per solito a tutte le reazioni, nel quale gli

---

[1] BENEDETTO CROCE, *Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale.* I. Teoria; II. Storia; Milano-Napoli-Palermo, R. Sandron, 1902.

elementi antichi e i recenti si accordano in nuovo connubio, rinunziando a quanto di esagerato e di negativo gli uni e gli altri contenevano. Di questo periodo nuovo spuntano qua e là in Italia i segni forieri; la nuova opera del Croce lo promuove con singolare efficacia; e l' onesta accoglienza che le fa questo ormai glorioso *Giornale,*[1] a cui devono tanto gli studi storici degli ultimi venti anni intorno alle varie parti della nostra letteratura, è prova sicura dell' opportunità di essa e della profondità dei bisogni, alla cui soddisfazione essa è indirizzata.

Conviene anche riconoscere, che di questo periodo nuovo di conciliazione e di sintesi nessuno poteva essere più adatto propugnatore del Croce. Il quale iniziò la sua carriera di scrittore con ricerche specialissime nel campo della storia civile e della letteraria; di cui il più cospicuo prodotto sono que' suoi *Teatri di Napoli,* grosso volume[2], pieno di una infinità di notizie aneddotiche e quasi di cronaca, tra i lineamenti principali della storia più propriamente detta: frutto ammirevole di erudizione, e di erudizione utilissima; ma pura erudizione. Sentì poi il pungolo a studi più ideali e più larghi, che l' aiutassero ad orientarsi; e scrisse le sue questioni di *Critica letteraria* e le discussioni sul *Concetto della storia*[3]. La teoria della storia lo trasse allo studio del Marx; nel quale andò tanto innanzi da contribuire co' suoi saggi sul materialismo storico e sull' economia a quella crisi internazionale del marxismo, che trovò nel Bernstein il suo ardito e logico assertore.

---

[1] [Il *Giornale storico della letteratura italiana,* in cui questa recensione fu pubblicata].

[2] [Ora rifuso e ridotto all' elegante volume: *I teatri di N. dal Rinascimento alla fine del sec. XVIII,* Bari, 1916].

[3] [Riunite le une e le altre nei *Primi saggi,* Bari, 1919].

E oggi ci si presenta con questo voluminoso libro di pura filosofia, pensato e maturato attraverso anni parecchi, nel corso dei quali ha pur pubblicato una serie copiosa di libri e memorie di argomento storico, risultato di indagini pazienti, accurate e di prima mano, relative alla storia della sua Napoli, dei contatti tra Italia e Spagna, del teatro e della letteratura italiana in genere. Una predica da questo pulpito non può esser sospetta, non può non conciliarsi l'attenzione e l'animo di quanti l'ascolteranno tra i ricercatori di quella verità, a cui questo *Giornale* è consacrato.

In questa persuasione demmo a suo tempo notizia delle *Tesi fondamentali di un' estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale*. Ora quella memoria è divenuta il nucleo della prima parte del nuovo volume, dedicata all' esposizione della teoria: rimaneggiata, come nota lo stesso autore in un'avvertenza, ma con poche variazioni sostanziali. Non poche sono bensì le aggiunte e gli svolgimenti, e mutato è talvolta e invertito l' ordine dell' esposizione, resa quindi più logica e più serrata. Parimenti l' articolo pubblicato nel 1901, *G. B. Vico primo scopritore della scienza estetica*, ampliato e messo in armonia col resto, riappare nei primi cinque dei 18 capitoli della seconda parte, nella quale si narra la storia dell' estetica. Noi ci limiteremo anche questa volta ad accennare i concetti principali, senza entrare in particolari e in discussioni che sarebbero qui fuor di luogo.

Un' estetica non è possibile, come non è possibile una logica, nè un' etica, senza una filosofia dello spirito, cioè, in generale, una filosofia: come non v' ha parte, senza il tutto cui appartenga. E una delle prove migliori delle attitudini speculative dell' autore si ha

appunto nella coscienza ch' egli ha di questa esigenza, e dai capitoli del suo libro in cui la esposizione dell' estetica è condotta naturalmente, e quasi senza parere, a delineare il sistema dello spirito. Il Croce concepisce infatti lo spirito come un sistema di quattro momenti o gradi, ciascuno dei quali presuppone il precedente e ne è integrazione. Due di questi costituiscono l' attività teoretica dello spirito, e sono i primi: l' uno consistente nell' attività intuitiva, apprensiva del singolo e individuale; l' altro, nell' attività intellettuale, apprensiva dell' universale: l' uno principio delle intuizioni; l' altro dei concetti. Gli altri due gradi son dati dalle due forme dell' attività pratica: l' economica, ossia l' attività del volere un fine, e la morale od etica, che è l' attività del volere il fine razionale. Così può esserci intuizione senza concetto, non concetto senza intuizione; può esserci concetto senza volontà, non viceversa; e volontà senza moralità, non questa senza di quella. In ogni caso lo spirito è attività; e la passività è l' opposto dello spirito, che lo spirito vince con la sua energia. Passività è il puro dato, l' impressione, che risente la prima forma dell' attività spirituale in quanto si esprime o s' intuisce.

Ora di ciò che s' intuisce, che è dato allo spirito, e non è perciò spirito, non v' ha scienza; la quale, come vide Aristotele, è solo degli universali; e ciò che è dato e s' intuisce, sono gl' individui, onde consta la natura e la realtà storica. Quindi la vera scienza è la filosofia: « scienza dello spirito, ossia di ciò che la realtà ha di universale » (p. 33). Una metafisica come scienza della natura e della storia è assurda. Il dato s' intuisce, non si costruisce. Alla filosofia della natura si sostituisce la gnoseologia dei principii delle scienze naturali; alla filosofia della storia, la metodica storica.

Le scienze naturali e la storia constano d'intuizioni, non di veri e proprii concetti: elaborate scientificamente le vostre intuizioni della natura, e non avrete più la natura, ma lo spirito; e in luogo della scienza, vi troverete innanzi la filosofia. Tener distinte le varie produzioni dello spirito è necessario per non creare false scienze e non introdurre teorie arbitrarie nella scienza, come, secondo il Croce, sarebbe avvenuto nella logica e nell'etica.

Filosofia, come si vede, schiettamente idealistica, poichè nello spirito ripone l'unica realtà che sia oggetto della scienza; dinamistica, in quanto quest'unica realtà concepisce come essenzialmente attiva; critica, in quanto esclude ogni possibile metafisica. Se sia o non sia accettabile in tutte le sue parti, non è questione che possa essere dibattuta in questo luogo. Un passo forse le resta da fare, per compiere le esigenze legittime e imprescindibili della ragione; e non credo soltanto, ma ho per fermo che il Croce prima o poi farà tale passo per quello stesso vigore di pensiero di cui dà splendida prova in questa opera.

Intanto in questa filosofia è innestata un'estetica, che potrà esser in qualche parte compiuta; ma è fondata su basi così solide, che non sarà facile rovesciarla; e si riattacca alla tradizione più gloriosa del nostro pensiero e di tutta l'estetica europea. L'arte è identica, secondo il Croce, alla conoscenza intuitiva, o come preferisce, per usare forse un termine che è più comunemente usato in relazione al fatto artistico, all'*espressione*. Incominciando a intuire, ad oggettivare, a porre innanzi a sè l'oggetto suo, lo spirito diventa artista. E se con l'intuizione incomincia la vita propriamente umana, non è vero che *poeta nascitur;* anzi dovrebbesi dire: *homo nascitur poeta*. La differenza tra una parola

e un epigramma, tra la strofa di una semplice e ingenua canzone popolare e quella di un canto del Leopardi è differenza puramente quantitativa, che non ha valore alcuno per la filosofia, *scientia qualitatum*. Perciò l' estetica è la scienza dell' espressione; e se diciamo parola l' espressione in generale, l' estetica diventa una linguistica generale.

Se il principio estetico è l' espressione, ciò che si esprime non entra nella considerazione estetica. Quindi l' errore di coloro che criticano in un' opera d' arte i pregi e i difetti del contenuto. In arte non c' è differenza di contenuto: non ci sono contenuti per sè belli, o che più facilmente di altri possano diventar belli. Il contenuto non è nè bello nè brutto; se per contenuto s' intende, come devesi intendere, ciò che è ancora pura emozionalità non intuita, esso non può avere alcun valore, perchè è ancora fuori dello spirito. « Il fatto estetico è forma, e niente altro che forma ».

Dunque, il Croce ha fatto una estetica formale? Anch' io aderisco alla veduta del Croce; e vorrei che questo formalismo fosse inteso bene. Non si dice già che il contenuto dell' opera d' arte non sia bello; ma si nega la bellezza del contenuto come tale. Il Croce non ammette la forma per sè stante, quasi un precedente dell' arte, un' idea innata. La definisce infatti per un' attività dello spirito, attività elaboratrice, espressiva. L' attività produce le forme, che si dicono belle; ma prima della produzione, non v' è se non l' attività astratta. Nè la produzione è possibile senza la posizione di un contenuto. E dico posizione, perchè non è possibile avere un contenuto indipendente dalla forma, fuori dell' attività dello spirito: onde si dirà bene, dicendo che la forma genera il contenuto; e che il formalismo

quindi, nonchè dimezzare o comecchessia menomare la realtà del fatto artistico, lo coglie tutto in ciò che ha di essenziale. Porre insomma una forma è costruire un contenuto. E criticare pertanto un contenuto è criticare la forma, la vera forma, ciò che lo spirito ha prodotto del suo. Non c'è, dunque, forma *e* contenuto; se ci fosse l'una *e* l'altro, l'una accanto all'altro o in qual altro modo si voglia connessa con l'altro, il formalismo sarebbe un errore.[1]

Se l'espressione è un'attività, l'opera artistica non ha parti, come volgarmente si crede. La divisione annulla l'opera, facendo di un organismo vivente in cui circola la vita un cadavere. E dove la divisione è possibile, non vi è una sola, ma più opere d'arte.

E in quanto l'arte è intuire, oggettivare, fare delle soggettive emozioni oggetti della propria contemplazione, l'arte è liberatrice; libera l'anima sottraendola alla

---

[1] [L'ultima espressione data dal Croce a questo concetto del formalismo estetico nel *Breviario di estetica* (1913; ora nei *N. Saggi di estetica*, Bari, 1920, pp. 34-5) ha un sapore di kantismo, ossia di non resoluto dualismo, che non si concilia con questa interpretazione che io davo diciott'anni fa del suo pensiero. Vi presuppone egli infatti il sentimento (contenuto) all'immagine (forma), parlando della trasformazione del sentimento in immagine come del « superamento di quell'atto mercè un altro atto ». L'arte bensì vi è definita « sintesi a priori estetica »: sintesi « di sentimento e immagine nell'intuizione, della quale si può ripetere che il sentimento senza l'immagine è cieco, e l'immagine senza il sentimento è vuota ». Ma non si avverte che appunto in quella sintesi come attività sintetica è la vera forma; e che l'altra, quella tale immagine onde s'illumina il cieco sentimento, è una mera astrattezza. Così quello che ivi stesso (p. 35) si dice dei motivi estrinseci, per cui l'estetica dell'intuizione si può o si deve tuttavia dire « estetica della forma » dimostra, o io m'inganno, un certo oscuramento del vero concetto della forma, che convien tenere ben fermo in un'estetica rigorosamente idealistica. Pel concetto della forma come assoluta forma, che pone il suo contenuto, cfr. la mia *Riforma della Dialettica hegeliana*, Messina, 1913, p. 181-2].

passività del sentimento ed elevandola all' attività dello spirito. Quindi l' olimpica serenità dell' artista. Esprimete il vostro dolore, e il dolore non sarà più vostro; tanto più alto è il magistero dell' arte che canta il vostro sentimento, tanto più presto essa avrà dissipato e mandato in dileguo questo sentimento. Il sentimento è sentimento finchè non è espresso.

Ma quando l' attività dello spirito sorge, l' espressione non manca più. Certo la scienza, la conoscenza intellettuale ha di proprio la elaborazione dei concetti; ma i concetti non si possono elaborare, pensare non si può, senza insieme esprimere. Non vi ha pensiero senza parola adeguata. Tutte le obbiezioni a questa tesi si riducono ad equivoci. Certo, la parola non consiste nel solo segno fonico, ma in ogni maniera d' espressione, gesto, figura geometrica, ecc. Onde non v' ha opera di scienza, che non sia insieme opera d' arte. Ammonimento agli storici della letteratura, che sono spesso tentati ad escludere dal dominio letterario le opere scientifiche!

È bensì da tenere nettamente distinto, come s' è detto, il fatto estetico dal logico, e non intrudere come fa l' intellettualismo, nella considerazione dell' arte ciò che è proprio della conoscenza intellettuale. Così, per es., per un errore intellettualistico si è formulata la teorica estetica del tipico, inteso il tipo come astrazione, concetto. Non è vero che nell' arte si debba rappresentare il tipico. « Don Chisciotte », dice il Croce, « è tipo; « ma di che è tipo, se non di tutti i Don Chisciotte? Tipo, « per così dire, di se medesimo? Di concetti astratti, « come della perdita del senso del reale, o dell' amore « della gloria, no, di certo. Sotto questi concetti si « possono pensare infiniti personaggi, che non sono « Don Chisciotte ». Insomma, l' astratto che si vuol

rappresentato in Don Chisciotte, è un elemento puramente intellettuale, che non poteva essere presente all' artista, che tale era in quanto contemplava fantasmi, e non pensava.

Simile a questa teoria del tipico è l' altra erronea teoria dei generi artistici o letterari. I generi infatti sono concetti, e le opere d' arte intuizioni; non c' è il romanzo, ma quelle singole opere d' arte che si dicono romanzi, tanto per intenderci e per accennare alla buona ed approssimativamente ad un gruppo di opere sulle quali si voglia richiamar l' attenzione. Non c' è una forma del romanzo, una forma della tragedia, ecc., bensì tante forme quante opere d' arte concrete, storiche.

Non c' è evoluzione di generi, ma evoluzione di spirito artistico. E di qui si veda con quanta ragione si facciano storie letterarie per generi, e si dia vanto al tale scrittore di aver fondato il tal genere, al tal altro di aver fondato il tal altro; e quasi poi non importasse in che modo!

Dalla sua dottrina il Croce ricava la critica di una gran quantità di concetti pseudo-estetici; i quali però, essendo più nei trattati che nelle idee correnti della critica, non occorre sieno qui ricordati. Quello che più importa accennare, è la teoria dell' esteriorizzamento dell' arte e le acute osservazioni sulla critica storica.

Come l' esistenza d' un lato puramente psicologico-meccanico o edonistico ha dato luogo alla confusione dell' attività estetica col piacevole organico, così l' esistenza di un lato psicofisico, come suoni, toni, movimenti, combinazioni di colori e linee ha fatto nascere la confusione tra la vera espressione, cui l' estetica si riferisce, e l' espressione esteriore, l' es-

pressione naturale; cioè tra un fatto spirituale e un fatto meccanico. Può l' espressione naturale andare scompagnata dalla spirituale, come in un uomo in preda all' ira, che non è certamente in funzione d' artista, e pure manifesta, esprime, si dice, a più segni i moti interni dell' animo; e può l' espressione estetica avvenire, senza la concomitanza dell' espressione naturale. Un genere di queste espressioni meccaniche esteriori è bensì necessariamente legato all' attività estetica; ed è quello delle opere d' arte nel senso comune della parola. Compiuto il processo estetico, lo spirito non può che ricominciare da capo, volgendosi a nuove impressioni per elaborare nuove espressioni; ma come mera attività espressiva ei non conserva le intuizioni già elaborate. Sicchè, lavorando continuamente, non capitalizzerebbe nulla, e la sua si assomiglierebbe alla disperata fatica di Sisifo. Ma lo spirito conserva e riproduce le intuizioni già acquistate mercè la memoria, onde cresce e s' arricchisce sempre il suo contenuto. Grande è l' importanza dell' ufficio adempiuto dalla memoria nella vita teoretica e quindi nella pratica dello spirito. Ma essa non è scevra di difetti, come ognun sa; ed è naturale che si procuri di porgerle aiuti e stimoli a ben ricordare. Ciò che si fa esteriorizzando le intuizioni, mediante fatti fisici corrispondenti a quei processi psicofisici che accompagnano l' espressione; fatti fisici che, diventando poi stimoli degli stessi processi psicofisici, aiutano la memoria a ridestare quelle date intuizioni. Sicchè i romanzi, le poesie, ecc., i quadri, le statue, le architetture, non sono se non stimoli fisici proporzionati a risvegliare nell' anima dell' artista o di quanti la propria anima conformano a quella dell' artista, le intuizioni che lo spirito elaborava nella creazione dell' opera d' arte. Non c' è bello fisico: il

bello è sempre spirituale; c'è il fatto fisico che può servire di stimolo alla riproduzione del bello. Nè v'ha quindi bello naturale. L'uomo innanzi alla bellezza naturale è Narciso al fonte: vede la natura con occhio d'artista; a lui il dato naturale è stimolo alla produzione del bello. Donde l'errore della teorica dell'imitazione della natura, e l'errore di parecchie altre teoriche.

L'esteriorizzamento rientra nell'attività pratica dello spirito ed è quindi regolato da una particolare tecnica. Ma bisogna ben guardarsi dall'equivoco comune di voler soggetta a una tecnica l'espressione vera e propria; la quale è fatto teoretico. Vedasi pertanto con quanta ragione si parli della tecnica del romanzo, della tragedia e simili.

S'intende anche agevolmente, che i giudizi economici e morali spettanti all'attività pratica dello spirito non sono applicabili all'arte come pura arte, che è visione teoretica. Sono applicabili sì all'esteriorizzamento dell'arte; e però, secondo il Croce, tra la folla delle intuizioni, formate od almeno abbozzate nel nostro spirito, noi scegliamo. E la nostra scelta è guidata da criterii di economica disposizione della vita e di morale indirizzo di essa.

Ora da questa teoria dell'esteriorizzamento discende evidentemente quella del giudizio estetico e però della storia letteraria. Giudicare un'opera d'arte non può significar altro che riprodurla in sè; mettersi al punto di vista di chi intuì la prima volta, e intuire con lui. Poichè l'attività espressiva è attività dello spirito, non può essere attività arbitraria e capricciosa; ma è, come l'attività logica, necessaria. Nè può darsi perciò che, intuendo dal medesimo punto di vista, l'artista veda chiaro, e il critico buio. Il disaccordo

può esserci; ma in tal caso o l' artista o il critico avrà torto; come avviene nelle discordie scientifiche. Il gusto è identico al genio, come vide già un critico italiano del principio del secolo XVIII, Francesco Montani.[1] Questa teorica ci dice, che han ragione gli assolutisti nella tesi, che si possa giudicar del bello; e han torto nell' altra, che il bello sia come un concetto, un modello che l' artista debba tradurre in realtà. Ogni opera d' arte ha un suo bello particolare, per cui bisogna giudicarla; e in ciò han ragione i relativisti; ma precipitano anch' essi nel falso, quando introducono in estetica il *de gustibus non est disputandum*, confondendo il bello col piacevole, e perdendosi nello psicologismo. La fantasia è attività universale dello spirito, non meno del concetto logico e della legge morale. Onde soggettivo è il giudizio estetico; ma di una soggettività che è universale, e corrisponde alla vera e benintesa oggettività.

Certo a ricevere dai fatti fisici gli stimoli necessari, occorre che l' esercizio dei sensi abitui a certe impressioni; e occorre reintegrare il fatto nella sua individualità originaria. A ciò sovviene l' interpretazione storica, fondata sulla tradizione. Suscita essa nella memoria le circostanze in mezzo alle quali quel fatto nacque, e rende quindi possibile che esso parli all' orecchio nostro quello stesso linguaggio che parlava a quello dell' artista. Di qui il valore della ricerca storica, di ciò che nella letteratura e nell' arte dicesi « critica storica ». Essa rende possibile il giudizio estetico, e ravviva continuamente agli occhi nostri le opere

---

[1] Vedi l' interessante articoletto dello stesso CROCE, *Un pensiero critico nuovo*, in *Rassegna crit. d. letter. italiana*, VI, 121-6 [rist. nei *Problemi di Estetica*]. Sullo stesso Montani vedi l' *Estetica*, p. 475.

che altrimenti si perderebbero irremissibilmente col passare delle condizioni in cui furono prodotte. Lo rende possibile, in quanto illumina le opere d'arte. Ma ciò non basta; perchè anche nella luce non si vede senza l'occhio esercitato a vedere; ci vuole il gusto e la fantasia. Certo, tra il critico storico senza l'occhio della fantasia, e l'estetico, digiuno di storia, preferibile è il primo, la cui laboriosità potrà almeno illuminare gli altri, laddove la genialità del secondo rimarrà del tutto infeconda.

Ma bisogna distinguere queste ricerche storiche rivolte a far risorgere in noi l'opera d'arte dalla storia dell'arte medesima che presuppone una tale risurrezione. Ottenuta la riproduzione dell'intuizione estetica, lo storico esprime alla sua volta, cioè rappresenta e descrive quella intuizione, e dà luogo quindi a un'opera d'arte su di una o più altre opere d'arte. L'erudito, il buongustaio e lo storico rappresentano tre momenti diversi e successivi, di cui l'uno non si può confondere con l'altro, e ciascuno è indipendente dal successivo, ma non dal precedente. La storia letteraria concerne un'attività essenziale dello spirito; e però è assurdo il problema dell'origine dell'arte come un problema storico. Il suo unico valore legittimo è quello di un problema filosofico, estetico.

Fondamento della configurazione storica è il concetto del *progresso*; e così della configurazione della storia letteraria. Ma questo concetto non è, dice il Croce, una legge metafisica; e già di metafisica s'è detto che non se n'ha da parlare. Esso non è altro che il punto di vista dello storico di ogni attività umana. Il punto di vista sarebbe poi determinato dal fine cui tende, o pare allo storico, che tenda il movimento sociale, poli-

tico, letterario, ecc. di cui si occupa. Quindi la subbiettività della storia — non la falsa subbiettività che è negazione di quella imparzialità e scrupolosità che sono qualità essenziali dello storico, — ma la subbiettività vera, a cui nessuna obbiettività può contrapporsi. « Per « isfuggire all' ineluttabile necessità del prender par- « tito lo storico dovrebbe diventare un eunuco, politico « o scientifico; e la storia non è mestiere da eunuchi. « Questi saran buoni tutt' al più, a mettere insieme « quei grossi volumi di non inutile erudizione, *elumbis* « *atque fracta*, che si dice, non senza ragione, *fratesca* ». La linea del progresso nella storia letteraria non è unica come nella scienza. I problemi scientifici sono gli stessi dovunque; ma l' arte è intuizione, e l' intuizione è individualità, e l' individualità non si ripete. La scienza, può anche dirsi, è una sola opera d' arte, alla quale tutta l' umanità collabora da secoli; e perciò forma un solo ciclo progressivo: le altre opere d' arte hanno ciascuna il loro problema e il loro ciclo. Giacchè la storia dei prodotti estetici, secondo il Croce, presenta cicli progressivi, ma ciascuno col proprio problema, e progressivo solo rispetto a quel problema.

Questi i sommi capi della dottrina esposta con vivacità di pensiero e di forma. Io qui mi limiterò ad accennare in forma dubitativa a due difficoltà che mi paiono capitali, e che uno studio diligente del libro stesso non mi ha potuto sciogliere. Il Croce, coerente a quel decreto di bando fulminato in sede di filosofia generale, contro la metafisica, la esclude altresì da ogni cantuccio della sua estetica, e dà del mistico a ogni estetico metafisico, qualunque ne sia il colore. E va bene. Ma come s' intende allora che lo spirito è l' unica realtà oggetto di scienza? quello spirito di cui l' espressione è una

forma, la prima? Se è una realtà, può essere altro che una realtà metafisica? e quindi l'espressione, può essere altro che una forma metafisica? — In secondo luogo: se lo spirito è un'attività unica, e l'attività estetica e la logica sono momenti e gradi di essa, come ammettere tra fatto estetico e fatto logico, tra intuizione e concetto, quell'abisso con cui il Croce intende di tenerli assolutamente divisi? Non deve tenersi presente che l'una e l'altro sono in fondo quello stesso reale, che è lo spirito, sebbene in due forme differenti? E se questo è vero, poichè dalla intuizione lo spirito passa al concetto — in cui è da riconoscere un grado superiore — come si può non pensare che in quella forma che dicesi intuizione, non traluca un raggio di quel che è nel concetto? Nel particolare come tale poniamo che la coscienza intuitiva non scorgerà nulla di universale; ma potrà non scorgervelo la coscienza del filosofo?

E poichè, come giustamente ha notato l'autore stesso, non si scrive una storia senza uno speciale punto di vista, e quello dell'autore è designato dalla dottrina che conosciamo, quei punti interrogativi mi risorgono innanzi qua e là nella lettura della seconda parte del volume dedicata alla storia; rendendomi perplesso innanzi a certe critiche e al posto assegnato a taluni estetici. Ricorderò un solo caso.

Il Gioberti nel suo *Bello* risente chiaramente l'influenza dell'idealismo tedesco, specialmente dello Schelling. Questo è verissimo; ma non so essere col Croce, quando afferma che « per quanto si sciolga e spogli il « pensiero del Gioberti dalla sua forma mitologica giu- « daico-cristiana, non si ottiene... un qualsiasi residuo, « che abbia valore di scienza ».

Il Gioberti uscì anche lui dal romanticismo; il quale, se svecchiava in Italia e rinnovava parecchie idee cri-

tiche particolari, era ben lontano dall' esatta posizione del problema estetico, dominato com' era dalla tendenza a fare dell' arte uno strumento pratico di divulgazione di verità storiche, scientifiche, religiose, morali. Tendenza esplicitamente affermata dal Berchet, da Ermes Visconti e dallo stesso Manzoni. Nè maggior sentore del problema hanno Maroncelli, Tommaseo, Mazzini: « I romantici italiani », osserva esattamente l' autore, « che s' adopravano a ridare contenuto e serietà a una « letteratura infrollita, furono, in teoria *(in teoria, si « badi bene, perchè quella poetica del Manzoni, che fu esposta « dal De Sanctis, è ben altra cosa dalla sua teoria)*, per « una ritrosia ed un equivoco assai naturali, perpetui e « costanti oppositori di ogni corrente che menasse ad « affermare l' indipendenza dell' arte ».

Questo principio all' incontro doveva ricevere una « magnifica » affermazione nella critica di Francesco de Sanctis. Il De Sanctis è l' autore del Croce. Dopo avergli dedicato uno dei più felici capitoli della sua storia, conchiude dicendo: « Paragonato ai pochi este- « tici filosofi, il De Sanctis appare manchevole nell' a- « nalisi, nell' ordine, nel sistema, impreciso nelle defi- « nizioni. Pure questo difetto è in certo modo com- « pensato dal contatto continuo in cui egli tiene il « lettore con le opere d' arte reali e concrete, e dall' in- « tuizione del vero che mai non l' abbandona. E serba « poi l' attrattiva di quegli scrittori che, oltre ciò che « dànno essi, additano e fanno intravvedere una ric- « chezza da conquistare. Pensiero vivo, che si rivolge « ad uomini vivi, pronti ad elaborarlo e continuarlo ».

Egli è dunque l' elaboratore e continuatore del pensiero del De Sanctis; sente di esser tale. Di quel pensiero narra il primo formarsi, l' influsso subito dall' hegelismo trionfante in Napoli nel quinto decennio del

XIX secolo, e poi la critica inconsciamente fatta delle idee hegeliane e di altre concezioni estetiche, in fine la ribellione definitiva e consapevole contro l'estetica che il Croce dice metafisica; ne delinea quindi e commenta i concetti centrali e direttivi, principalmente quello della « forma », e ritrae tutta la compiutezza del De Sanctis critico, come i mancamenti del De Sanctis filosofo; trattando un argomento, più volte già da lui stesso toccato e discusso, ma senza ripetersi, anzi rappresentando ora per la prima volta l'immagine piena del suo De Sanctis con ogni finitezza di particolari, e illuminando tutte le fasi successive per cui il pensiero desanctisiano passò, sì da dimostrare (almeno nell'intezione dell'autore) la perfetta indipendenza finale di esso dall'hegelismo. Perchè, secondo il Croce, pel De Sanctis l'estetica hegeliana fu soltanto sussidio e puntello per levarsi in alto, superando le discussioni e le vedute delle vecchie scuole italiane, pure ammettendo che « dall'Hegel succhiò tutta la parte vitale ».

Ma il De Sanctis a una potenza fortissima di coglier la verità ne' suoi principii generali congiungeva (dice bellamente il Croce) non men forte, l'aborrimento pel pallido regno delle astrazioni in cui, quasi asceta, si aggira il filosofo. Perciò egli fu soprattutto critico e storico della nostra letteratura; e come tale, pensa il Croce giustamente, non ebbe pari. « Nessun'altra « letteratura ha per le sue produzioni uno specchio dal « riverbero così perfetto, come quello che pel suo svol- « gimento letterario l'Italia possiede nella *Storia* e negli « altri lavori critici di Francesco de Sanctis ».

1902.

5.

LA TEORIA DELL'ERRORE COME MOMENTO DIALETTICO E IL RAPPORTO TRA ARTE E FILOSOFIA

Nella mia prolusione sul *Concetto della storia della filosofia* (1907)[1] ho esposto il mio modo di vedere circa l'unità organica d'ogni sistema filosofico, e la conseguente impossibilità di distinguere nettamente in ciascuno le proposizioni vere dalle false. Altro avviso ha espresso in proposito il mio amico Benedetto Croce nel suo Saggio su Hegel;[2] dove, combattendo la dottrina hegeliana dell'errore come momento di verità, scrive: « Anche qui è da raccomandare di non lasciarsi sviare dalle metafore, e analizzare la cosa stessa. Ciò che, nell'errore, dà luogo alla denominazione di errore progressivo, di errore fecondo e simili, non è poi errore, ma verità. Considerando all'ingrosso una dottrina, noi la pronunziamo erronea; ma quella dottrina, più particolarmente considerata, si risolve in una serie di affermazioni, alcune vere, altre false; e la progressività e fecondità è nelle affermazioni vere, non già nelle false, che non possono dirsi neppure affermazioni. Così, nella dottrina eleatica, l'affermazione che l'assoluto sia essere, è vera:

---

[1] [Cfr. *La Riforma della Dialettica hegeliana*, Messina, 1913, p. 141 ss.].

[2] *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filos. di Hegel*, Bari, 1906, pp. 101-3 [rist. nel 1913, nel vol. *Saggio sullo Hegel* e altri scritti].

falso è, che non sia altro che essere. Anche nel suo supremo inveramento: *l' assoluto è lo spirito,* l' assoluto è essere, sebbene non più semplice essere... L' errore, che si conserva nella verità come suo grado o suo aspetto particolare, è quel tanto di verità, contenuto nelle dottrine che denominiamo erronee. È questo tanto di verità il vero subbietto della storia delle scienze ». In altri termini, alla *perennis quaedam philosophia,* che la storia ricostruisce, i singoli sistemi contribuiscono, come notava Leibniz, per ciò che essi affermano, ma non per ciò che negano. Il negativo non appartiene alla storia, perchè non appartiene alla realtà.

Senza ripetere qui le osservazioni fatte nella mia Prolusione, noterò che il Croce stesso non può ammettere più questo concetto positivo, puramente positivo, della verità, una volta che appunto in questo suo studio su Hegel ha reso giustizia al merito sovrano di Hegel per la dottrina della dialettica o unità di tutti gli opposti: dottrina che ha splendidamente esposta e chiarita egli stesso nei primi tre capitoli del suo libro. Questo positivo che non è niente negativo è un' astrazione: è l' errore filosofico combattuto da Hegel. E il Croce stesso ha già riconosciuto come conseguenza del principio hegeliano da lui accettato e illustrato, che « il negativo è la molla dello svolgimento: l' opposizione è l' anima stessa del reale. La mancanza di ogni contatto con l' errore, non è pensiero e non è verità, ma è l' assenza stessa del pensiero, e perciò della verità » (p. 56). Non si dovrebbe perciò dire che quella tal verità, « vero subbietto della storia delle scienze », verrebbe ad essere piuttosto l' assenza della verità?

Ma la questione, secondo il Croce, si complica con la maniera d' intendere e, secondo lui, di circoscri-

vere la portata del principio hegeliano dell' unità degli opposti. A lui pare che il concetto hegeliano dell' errore, come momento di verità, dipenda dall' abuso che nel sistema di Hegel si fa di cotesto principio dialettico, confondendolo con l' altro che se ne dovrebbe rigorosamente distinguere, del *nesso dei distinti*. Il nesso dei distinti sarebbe tutt' altra cosa dall' unità degli opposti; la dialettica non dovrebbe scambiarsi con la *teoria dei gradi*. La verità degli opposti è nella negazione della loro distinzione e nell' affermazione della loro unità. La verità invece dei distinti consisterebbe nell' affermazione della loro distinzione e nella negazione di ogni loro arbitraria unificazione. I distinti infatti sono gradi che s' implicano (l' inferiore nel superiore), ma non si unificano; perchè di contro al superiore il grado inferiore conserva la propria concretezza, verità e autonomia. Dalla confusione della dialettica con la teoria dei gradi sarebbero nate tutte le false costruzioni, che viziano il sistema di Hegel, perchè da un lato, scambiando gli errori filosofici (concetti opposti e quindi falsi) per concetti particolari e gradi della verità, Hegel avrebbe costruito dialetticamente la storia della filosofia e la logica; e per lo scambio inverso dei concetti particolari e gradi della verità per errori filosofici, avrebbe similmente costruito l' estetica, la filosofia della storia e la filosofia della natura.

Senza entrare in questioni speciali estranee al tema di questo scritto, io mi limito qui a rilevare perchè questa critica della dottrina hegeliana per ciò che tocca la teoria dell' errore in generale non mi pare accettabile. Se ci fosse un nesso dei distinti oltre l' unità degli opposti, la legge logica della ragione sarebbe duplice; e per salvare l' unità della ragione, bisognerebbe superare questa duplicità, o dialetticamente o con la teoria dei gradi, in una legge superiore e fondamentale. Ma se si superasse

dialetticamente, la vera legge sarebbe l' unità degli opposti, la dialettica, perchè questa risolverebbe in sè il nesso dei distinti, e anche se medesima in quanto opposta al nesso dei distinti (come non era concepita da Hegel). Se si superasse con la teoria dei gradi, il grado superiore a cui si perverrebbe, dovrebbe contenere in sè la dialettica, e quindi essere già dialettica: e la distinzione, a cui tiene il Croce, tra i due metodi logici, svanirebbe. Voglio dire, che l' esigenza dell' unità, alla cui soddisfazione è appunto indirizzata la teoria logica dialettica, non permette siffatta distinzione, che è opposizione, tra le due pretese leggi logiche dell' unità degli opposti e del nesso dei distinti.

Ma veramente poi il Croce giunge a concepire un nesso di distinti non dialettico? Egli fa consistere il nesso nell' implicazione progressiva onde i concetti distinti si connetterebbero insieme in diadi; laddove la dialettica, com' è noto, procede per triadi. Ma a me pare che la diade dei distinti sia suscettibile benissimo di una configurazione triadica, come la triade dei due opposti e del terzo termine in cui si risolvono: e che parimenti i tre termini della triade possono assumere una configurazione diadica solo che si renda esplicito ciò che nella diade resta implicito, o si renda implicito ciò che è esplicito nella triade. Sia la diade di distinti a e b, e la triade dialettica α, β, γ. Nella diade, b è vero in quanto implica a: ma potrebbe implicarlo se non fosse $= a + x$ intendendo per x il residuo di $b - a$? [1] E se è così, data l' apparente diade a e b, noi dobbiamo risolverla nella reale

[1] Non occorre avvertire che nè questa differenza nè la somma precedente hanno valore matematico, ma valore di simbolo d' un rapporto logico di natura affatto diversa dalle relazioni quantitative.

triade a, x e b. Così dalla triade α, β, γ, io potrei sopprimere il β, in quanto già esso certamente è implicito in γ (= unità di α e β). — Si dirà: ma la differenza sostanziale è questa, che a è reale, è verità, e α è irreale, è errore. — Ma questo è appunto ciò che bisognerebbe dimostrare. Io credo che sia tanto reale α quanto a e lo stesso x che si salta nella costruzione della diade.

Se b è vero in quanto unità di a e di x, a non può essere vero, se non come α e come β, unilateralmente cioè e provvisoriamente. Di qui non pare che si possa sfuggire: se è vero b non può esser vero a che è $= b - x$. Può esser vero finchè non si veda b: ma conquistato il grado superiore, a perde necessariamente il suo valore, perchè destituito di quell'x, onde lo spirito vale a integrare la verità antecedente, che diviene un errore nella sua astratta distinzione.

Ma il Croce muove dalla visione immediata del reale. Vede bensì la necessità dell' arte nella filosofia, ma non quella della filosofia nell' arte; e dice quindi: qui abbiamo due gradi, non due opposti. L' opposto è falso, l' arte è vera; l' opposto è destinato a morire nell' unità di sè e dell' opposto correlativo: l' arte è immortale. Se non che a me sembra che l' opposto dell' arte $(= a)$ non sia la filosofia $(= b)$ che comprende in sè l' arte, ma la filosofia meno l' arte $(x = b - a)$, quella filosofia astratta, di cui il Croce stesso nei *Lineamenti di una logica* ha additato la necessaria morte nella *storia:* e una filosofia che è infatti un'astrazione, una « deficienza » com' ha detto il Croce. E così il vero opposto della filosofia astratta (x) — fusa con l' arte nella filosofia concreta (b) — non è l' arte concreta, ma l' arte astratta, il vero α, in quanto

è $= b - x$: l'arte pura forma astratta, forma priva di contenuto, che invece in essa necessariamente si risolve, e che è spirito concreto, e però anche filosofia.

Sicchè non c'è filosofia senza arte; ma non c'è neppure arte senza filosofia. La quale filosofia che è nell'arte, se acquista, come è sua natura, coscienza di sè e si concentra in se medesima, supera la forma artistica, non distruggendola, anzi potenziandola per adeguarla a sè, cioè per conquistare in se stessa la coerenza di cui ha cominciato a sentire il bisogno.

« Lo spirito », dice il Croce, « che non si soddisfa più nella contemplazione artistica, non è più spirito artistico, ne è già uscito fuori, è già spirito filosofico incipiente; allo stesso modo che lo spirito che si sente insoddisfatto dell'universalità filosofica e ha sete d'intuizione e di vita, non è più spirito filosofico, ma è già spirito estetico, un dato spirito estetico, che comincia ad innamorarsi di qualche visione e intuizione determinata. Come nel secondo caso, così nel primo, l'antitesi non sorge nel seno del grado oltrepassato: come la filosofia non si contraddice in quanto filosofia, così l'arte non si contraddice in quanto arte [1] ». Verissimo anche questo: l'arte in quanto arte non si contraddice, come non si contraddice in se stessa α nè β: la contraddizione è nell'unità di α e di β, come nella unità di arte e filosofia, non già, certo, per ciò che esse hanno d'identico, bensì per ciò che hanno di contrario (che è la forma). Ma il punto sta in ciò: quello spirito filosofico incipiente che non si soddisfa più nella contemplazione estetica, è realmente scisso dallo spirito estetico che vi s'acquetava? È un *altro* spirito? Se fosse così, donde sorgerebbe mai questo spirito filosofico? e come lo spirito passerebbe

---

[1] *Op. cit.* pp. 91-2.

dall' arte alla filosofia? — La risposta che ci dà qui il Croce non riesce chiara: « Lo spirito individuale passa dall' arte alla filosofia e ripassa dalla filosofia all' arte, allo stesso modo in cui passa da una forma all' altra dell' arte, o da un problema all' altro della filosofia: cioè, non per contradizioni intrinseche a ciascuna di queste forme nella sua distinzione, ma per la contradizione stessa intrinseca al reale, che è divenire; e lo spirito universale passa da *a* a *b*, e da *b* ad *a*, non per altra necessità che quella della sua eterna natura, che è di essere insieme arte e filosofia. Tanto ciò è vero, che, se questo passaggio ideale fosse mosso dalla contradizione che si svelerebbe intrinseca ad un determinato grado, non sarebbe poi possibile di tornar più a quel grado, riconosciuto contradittorio... Quel passare della storia ideale non è un passare, o, meglio, è un *passare eterno*, che, sotto questo angolo visuale dell' eternità, è un *essere* ». [1]

Ma la contradizione intrinseca allo spirito (e al reale) come si fa a sopprimerla nello spirito che vive una data forma? O come si fa a ritenere reale la forma per sè senza lo spirito che ci vive dentro? D' accordo, che l' arte non si contraddice come arte; ma si contraddice lo spirito che è arte, e non può essere arte soltanto. — Si torna dalla filosofia all' arte? Distinguo: empiricamente si torna, come si torna al male dal bene, e l' uomo giusto pecca sette volte al giorno. Ma se il passaggio dall' arte alla filosofia si ha da intendere come passaggio ideale da un concetto all' altro, da un grado all' altro dello spirito, nego che il ritorno sia possibile: perchè, come anche il Croce ha messo in chiaro nella sua *Estetica*, nella sua *Logica* e in questo stesso studio critico su

---

[1] *Op. cit.*, pp. 92-3.

Hegel, la filosofia comprende in sè l' arte. E passaggio ideale non può concepirsi, secondo lo stesso Croce, altrimenti che per la dialettica o per la teoria dei gradi: in ogni caso, da un concetto più povero a un concetto più ricco, in cui il più povero è comunque implicato.

La ripugnanza del Croce ad accogliere questo corollario della dialettica hegeliana applicata alla filosofia dello spirito, della risoluzione dell' arte nella filosofia, deriva, o m' inganno, da una insufficiente distinzione tra fatto empirico e ideale, in cui incorsero già alcuni hegeliani, come il nostro De Meis. Tale corollario non importa che storicamente debba morire l' arte. Storicamente, dal punto di vista empirico, non muore, non trapassa niente. E questo è una delle più profonde vedute di Hegel. Egli è l' instauratore della unità dell' ideale e del reale, in quanto per primo ha concepito logicamente la necessità della vita concreta, storica, limitata, progressiva; in altri termini, del divenire dell' idea. Ora se un determinato passaggio ideale fosse reale, una data forma dell' idea, realizzatasi, non avrebbe più a realizzarsi: e *(incredibile dictu)* perderebbe quindi il carattere della realtà per richiudersi nella immobilità trascendente dell' idea. L' unità dell' ideale e del reale importa il passaggio eterno che non è mai compiuto: l' eterno *fieri*. Sicchè, se è vero che l' arte muore nella filosofia, essa non deve morire di fatto, cioè, una volta sola, e restare morta: ma deve morire eternamente, per non esser morta mai. *(L' eterno passare* che è un *essere*, di cui ha parlato anche il Croce). — Ora se è questa la dottrina hegeliana (e il Croce ha rilevato [1] che questa è certamente, a proposito della filosofia della natura, il cui sviluppo, secondo Hegel, è meramente ideale), nessuna meraviglia che si

---

[1] *Op. cit.*, p. 159.

possa leggere o comporre una poesia, o immergersi nella contemplazione estetica di una pittura o di una musica dopo aver filosofato. Il filosofo, puro filosofo, (l' *idea* del filosofo) non *commetterebbe di queste debolezze,* e si starebbe pago alla poesia, alla pittura, alla musica della sua stessa filosofia!

— Ma l' arte, dunque, sta alla filosofia come l' errore alla verità, il brutto al bello, il male al bene? — Certo, a raccostare così, crudi crudi, l' arte, beatitudine umana, a tutte le cose più dolorose che l' uomo abbia, come l' errore, il brutto e il male, non può non destare la più forte ripugnanza. Ma intendiamo per arte, per errore, ecc. quello che si deve intendere speculativamente, e la cosa si rende subito piana e comprensibilissima. Per l' arte che passa intendiamo ciò che nell' arte si oppone alla filosofia (quella $a = b - x$): e che non è lo *spirito* artistico, ma la forma, la spoglia di questo spirito, che non passa; d' altra parte, nell' errore e nel male che ci turbano e ci addolorano perchè non passano non guardiamo soltanto alla forma assunta dallo spirito in quanto erra e vuole il male, ma alla intrinseca attività, che pure nell' errore e nel male si manifesta, e che attraverso queste forme compie quasi la sua vigilia d' armi per raggiungere la verità e il bene, a cui la chiama la sua propria natura! Non mettiamo tutto da un lato il valore, e tutto dall' altro il disvalore, a dispetto della legge proclamata della unità degli opposti; e ci accorgeremo subito che può ben essere lo stesso spirito irrequieto che come passa per l' errore mirando alla verità, può pur mirare alla filosofia passando per l' arte [1].

1907.

---

[1] Ho pubblicato questa nota ritrovata tra mie vecchie carte, come semplice documento delle difficoltà in cui s'è travagliato il mio pensiero per giungere a certe soluzioni.

6.

LA TERZA EDIZIONE DELL' *ESTETICA*

La nuova edizione differisce dalle precedenti non solo per l' accurata revisione letteraria, da cui il libro ha acquistato assai in lucidità e nettezza di contorno, ma principalmente per frequenti e importanti modificazioni di pensiero, che non toccano le idee fondamentali dell' estetica, ma la dottrina filosofica generale, a cui quelle fin da principio eran connesse, e che ha continuato dal 1900 ad oggi ad esercitare senza posa lo spirito sempre vigile del nostro amico, approfondendosi sempre più, come apparisce dai posteriori lavori sulla logica e su Hegel, e dai molti saggi della sua *Critica*.

Chi ha assistito da vicino a questo progressivo sviluppo del pensiero del Croce dopo il suo primo abbozzo sistematico nelle *Tesi* del 1900, nello scorrere la nuova edizione può accorgersi agevolmente che l' autore, pur sentendo il bisogno di rielaborare questa parte del suo pensiero, ha cercato tuttavia di mutare il meno che fosse possibile il disegno del lavoro, entrato, per così dire, da vari anni in dominio del pubblico, ristampato e letto come nessun libro italiano di filosofia degli ultimi tempi, tradotto in francese, in tedesco, in czeco, e ora in inglese. Dove non era strettamente necessario un cambiamento

sostanziale, si vede che ha preferito lasciare il libro nella forma in cui s' era soliti leggerlo, citarlo, discuterlo.

Bisogna per altro considerare che l'*Estetica* ora è diventata il primo volume di un' opera più vasta e complessa di *Filosofia dello spirito;* e che perciò il più delle volte bisogna cercare negli altri volumi il pensiero più maturo del Croce su questioni che non sono peculiari all' estetica. Tuttavia, riflessi frequenti di questo pensiero ulteriore si hanno già nel corso di questo volume.

A pag. 9, dove prima si leggeva: « Vi ha chi confonde l' attività spirituale dell' uomo con la metaforica attività della natura, ch' è meccanismo », si conserva bensì il periodo; ma quella metaforica attività della natura diventa « la metaforica e mitologica attività della *cosiddetta* natura ». Perchè il progresso dell' idealismo primitivo ha portato logicamente il Croce alla negazione della natura in quanto tale, com' era sempre ammessa nella prima *Estetica,* quasi meccanismo e passività. E alla « cosiddetta natura » di questo luogo fa riscontro una correzione di pag. 36, dove le scienze naturali non sono dette più « scienze imperfette... e non sistema, ma complesso di conoscenze »; bensì « scienze improprie, cioè complessi di conoscenze arbitrariamente astratte e fissate ». Variante leggiera nella forma, ma sostanzialmente rilevante, in quanto col nuovo accenno alla gnoseologia delle scienze naturalistiche dal Croce accettata nei *Lineamenti di logica* (1905), essa rincalza l' allusione di pag. 9, che sarà chiarita nei volumi seguenti dell' opera, circa il concetto arbitrario della stessa natura intesa come un opposto dello spirito; concetto proveniente dalle scienze naturali.

Anche significativa è un' altra variante che si può notare a pag. 28, concernente un punto importantissimo di metafisica. Dove prima si diceva: « Ora se pensino,

e come e che cosa pensino, gli animali, se essi siano uomini rudimentali e selvaggi resistenti all'incivilimento o macchine fisiologiche, come volevano i vecchi spiritualisti, su tutto ciò noi non possiamo formare se non congetture ». E ora si legge: « Se pensino e come e che cosa pensino gli animali, se essi sieno rudimentali e quasi selvaggi resistenti all'incivilimento, piuttosto che macchine fisiologiche come volevano i vecchi spiritualisti, tutto ciò, a questo punto, non ci riguarda ». Non si tratta dunque più di congetturare, e indifferentemente decidersi per una tesi o per l'altra. Il « piuttosto » dice già da che parte pende la bilancia, poichè si nega ormai totalmente la « cosiddetta natura ».

Più notabile mutamento è quello introdotto al principio del cap. XIII intorno a quello che si diceva accompagnamento fisico o psicofisico dell'attività estetica. Dove infatti il concetto più profondo del rapporto tra natura e spirito esigeva una radicale trasformazione del punto di vista, da cui si guardava la questione nelle edizioni precedenti. Per le considerazioni sopra accennate l'autore s'è limitato ad avvertire, che tale accompagnamento non risponde alla realtà, ma alla costruzione che noi ne facciamo coi procedimenti proprii delle scienze empiriche ed astratte nella fisica; e che pertanto solo « per ragione di semplicità e di adesione al linguaggio comune » si continua a parlare dell'elemento fisico « come di alcunchè di oggettivo e di esistente », « non essendo per ora necessario spingere più oltre questa indagine ». Quantunque forse potesse giovare che l'autore, pur rinviando ai volumi successivi la dimostrazione del suo pensiero circa la risoluzione dell'apparente natura nella realtà dello spirito, si riferisse qui intanto esplicitamente a questa tesi, per dedurne di-

rettamente le conseguenze che ne derivano rispetto al « così detto bello fisico di natura ed arte ».

Non era possibile invece, data l' economia generale della sua filosofia dello spirito, dir di più di ciò che l' autore dice a pag. 15, modificando quanto aveva scritto intorno al problema della genesi ideale dell' arte, come ricerca della sua ragione, e come deduzione del fatto artistico da un sommo principio che contiene lo spirito e la natura. Prima egli aveva definito questo problema « metafisico e a nostro parere inesistente ». [1] Definizione che comprometteva il carattere filosofico dell' estetica, la quale può essere filosofia solo a patto di dedurre il suo principio, cioè di entrare a sua volta nel sistema unico della verità. Ora invece il Croce riconosce che questo problema filosofico, come quello intorno all'origine (natura, indole) dell'arte, è « compimento del precedente, anzi coincidente con esso, sebbene sia stato talvolta stranamente interpretato e risoluto da alcune arbitrarie e fantastiche metafisiche ». E dice benissimo: perchè la vera determinazione filosofica della natura dell' arte, è la sua deduzione, o dimostrazione della sua necessità nell' organismo del reale. Questo nuovo orientamento nella considerazione fondamentale dell' *Estetica* è gran progresso della nuova edizione sulle precedenti; e non può risultare, com' è facile intendere, se non dall' intero sistema. Intanto fin d' ora è chiaro il carattere più rigorosamente idealistico assunto dall' estetica del Croce.

Un altro riflesso della meditazione posteriore alla prima forma del libro è nel concetto di storia letteraria o artistica in genere [2]. Nelle edizioni precedenti questa, allo stesso

---

[1] *Est.*[2] p. 132.
[2] *Est.*[3] p. 150.

modo che ogni storia era definita semplicemente come espressione, e distinta dal semplice gusto, in quanto questo riproduce soltanto l' espressione propria dell' artista, e la storia deve poi tornare ad esprimere tale riproduzione: quasi duplicazione del processo artistico, o processo artistico di secondo grado. Ora si nota come la riproduzione dello storico importi l' applicazione di « quelle categorie per le quali la storia si differenzia dalla pura arte ». Non si tratta più di sola rappresentazione storica [1], ma di « comprensione e rappresentazione storica ». Anche qui per altro il pieno pensiero dell' autore non si può cogliere se non dalla lettura del secondo volume di questa *Filosofia dello spirito*, dove si troveranno riprodotti e ampliati i *Lineamenti di logica:* nei quali infatti la storia è essenzialmente distinta dall' arte, in quanto, a differenza di questa, implica un elemento intellettuale e filosofico, il concetto. E quindi ne nasce un divario assai più profondo tra la mera funzione del gusto e la funzione storica [2]. E connesso col nuovo concetto della storia, fondato sopra la teoria del giudizio esistenziale, è l' inciso introdotto a pag. 51, accennante ad « affermazioni esistenziali », il cui significato va cercato nella *Logica.*

Altra dottrina speciale di origine recente, e ora menzionata per la prima volta nell' *Estetica,* è quella del carattere pratico dell' errore; formulata dapprima in un breve scritto del 1906 [3]; e qui richiamata per la spiegazione del brutto. Dove si osserva che « senza l' intervento dell' arbitrio pratico nella funzione teoretica potrebbe aversi assenza del bello, non mai presenza effettiva del brutto ».

---

[1] *Est.*[2] p. 131.

[2] Cfr. l' accenno anche più significativo a p. 160.

[3] *L' indole immorale dell' errore e la critica scientifica e letteraria*, in *Critica*, IV, 245-8.

Ma il problema del brutto tentava il Croce da un altro lato a riprendere le sue precedenti teorie col cresciuto vigore speculativo di questi ultimi anni, là dove (cap. X) tratta *I sentimenti estetici e la distinzione del bello e del brutto;* e gli si presentava l' occasione di mettervi a profitto la dottrina hegeliana da lui accolta nel suo saggio su Hegel del 1906, dell' unità dei contrari. Ma, venuto a definire il concetto del valore e del disvalore rispetto all' attività estetica (bello e brutto), egli ha creduto che l' intervento del principio dialettico potesse essere causa di turbamento al primitivo disegno del libro; e s' è contentato perciò di un semplice accenno, lasciando aperta la questione, rinviata così ad altra parte dell' opera. E dichiara di attenersi provvisoriamente alla definizione del valore come « attività che si spiega liberamente » e del disvalore come « il suo contrario », riservandosi di trattare a suo luogo del rapporto tra valore e disvalore, di questi contrari, che qui stesso è detto formare « un' unità che è insieme contrarietà » (p. 89).

Del resto, tutto il cap. X e il XII (lo avverte lo stesso autore nell'Avvertenza preliminare) sono stati rifatti. E l' uno comprende una teoria affatto nuova dei sentimenti estetici; l' altro una nuova critica [1] all' estetica del simpatico e dei concetti pseudoestetici. Rispetto ai sentimenti estetici il pensiero del Croce ha acquistato maggiore coerenza, liberandosi dal concetto di natura, che anche qui faceva capolino. Giacchè nelle edizioni precedenti il così detto sentimento estetico, negatogli il carattere di attività, era ridotto a un elemento passivo,

---

[1] Un' anticipazione di essa può considerarsi l' arguto saggio *Sine titulo*, inserito in *Novissima*, Albo d' arti e lett. dir. da T. de Fonseca, Roma, a. VIII, 1908, pp. 5-9.

come impressione organica concomitante all' attività estetica, derivante dal rapporto che questa, come ogni attività spirituale avrebbe con « ciò che si dice organismo » o « essere naturale dell' uomo ». E così il sentimento postulava qualche cosa di diverso dallo spirito, ancorchè privo d' ogni forma di attività. Ciò che veniva ad essere un imbarazzo per l' idealismo, a cui il Croce tendeva. Imbarazzo ora vinto, una volta riconosciuta la natura attiva del sentimento, che diviene un' attività, esso stesso, dello spirito: secondo il Croce, la forma più elementare dell' attività pratica, qual' è, per lui, l' economica. Onde vien pure superata in modo nuovo la teoria edonistica dell' arte, mediante la netta distinzione tra le varie forme, o gradi, dell' attività spirituale: forme tra loro inscindibilmente congiunte, ma non confondibili.

Nel capitolo sui tanti pseudoconcetti estetici, cui dà luogo l' estetica psicologica del simpatico, si fa giustizia sommaria, rigorosa, di tutti questi fallaci concetti, additando di essi l' indole empirica ed arbitraria, che non sono suscettibili infatti di definizione scientifica. E vien quindi più risolutamente criticata e respinta anche quella determinazione del concetto del comico, che prima era esposta dal Croce come plausibile, quantunque da un punto di vista psicologico e non propriamente estetico. E per conseguenza è scomparso l' ultimo paragrafo di questo capitolo, relativo alla psicologia come scienza naturalistica del sentimento. Inteso ora il sentimento come attività dello spirito, quella psicologia cede il luogo alla filosofia, ossia all' economica; salvo a lasciare nell' ambito delle scienze improprie la descrittiva classificatoria dei sentimenti.

In conclusione, tutta l' *Estetica* del Croce ha in questa terza edizione acquistato più piena e ferma coscienza

del proprio carattere idealistico; e quindi tutte le sue parti hanno raggiunto più salda coerenza. Che se qua e là lascia tuttavia aperti problemi, che prima parevano già risoluti, essi sono come tanti tentacoli che questo primo trattato getta verso quelli che lo seguiranno subito. Dai quali ogni lettore riceve viemmeglio che dallo schizzo di filosofia generale che era compreso nella stessa *Estetica* fin dalla sua prima forma, l' impressione viva della impossibilità di assolvere dentro l' ambito stesso di questa scienza i suoi problemi, e dell' inscindibiltà delle varie parti del sapere filosofico.

Qui intanto non sarà inopportuno rilevare ancora una variante che concerne la storia letteraria. Nelle edizioni precedenti, movendo dal principio che l' arte è intuizione, e l' intuizione è individualità, e l' individualità non si ripete, il Croce negava l' esistenza d' una linea unica di progresso nella storia dell' arte. Ma affermava senza esitare l' esistenza di cicli progressivi, ciascuno col proprio problema, e progressivo solo rispetto al suo problema: « Allorchè », aveva detto [1], « molti si travagliano intorno ad una medesima materia senza riuscire a darle la forma adatta, ma a questa avvicinandosi, si dice che vi ha progresso; e quando sopraggiunge chi le dà la forma definitiva, si dice che il ciclo è compiuto, il progresso è finito ». Questa idea dei cicli progressivi l' autore l' ha ripresa in esame alla luce della gnoseologia della scienza naturalistica, e s' è avveduto che non è sostenibile. E infatti la ripresenta ora (pp. 155-6) come una concessione al procedere arbitrario proprio del momento naturalistico dello spirito: « Tutt' al più, e lavorando alquanto di generalizzazione, e astrazione si può ammettere che la storia presenti... ecc. ». Non dice

---

[1] *Estet.*[2], p. 136.

più, che molti si travagliano talvolta sulla medesima materia, ma « su per giù intorno a una medesima materia ». E in conclusione: « Questo modo di presentare la storia della poesia e dell' arte include, come abbiamo avvertito, un qualcosa di astratto, che ha valore meramente pratico e non rigorosamente filosofico ». In conclusione, si parli pure, se fa comodo, d' una materia cavalleresca, che sarebbe stato lo stesso problema artistico dal Pulci all' Ariosto e al Cervantes: ma in realtà la vera storia letteraria deve mostrarmi volta per volta il nuovo problema, la nuova materia cavalleresca, che non è, esteticamente, separabile dal modo d' intuirla al tutto particolare di chi a volta a volta l' intuì, e però è sempre nuova. Quindi, in sostanza, niente progresso. Anche qui la dottrina del Croce vien liberata, con un piccolo ritocco, da una scoria, e fusa meglio nel sistema che essa postula, d' una generale filosofia dello spirito, alla quale spetta di cogliere la vita di questo nella sua concreta unità storica; dove pertanto non sono compatibili più sorta di progressi, quasi attributi di attività storicamente differenti, anzi che di categorie o momenti astrattamente distinti, ma in realtà cooperanti nella organica unità del loro complesso. La storia dell' arte, in quanto mera arte, è la storia d' un momento astratto dello spirito; e quindi essa stessa, un' astratta possibilità: la quale non può prendere corpo e concretezza se non facendosi storia dello spirito nella sua pienezza dal punto di vista estetico, o con particolare interesse estetico. E tale è sempre in realtà ogni storia letteraria e artistica, e però è suscettibile di organizzarsi secondo un principio di progresso.

Ricorderemo qui infine che una nuova rielaborazione, per quanto necessariamente stringata, della sua dottrina estetica è la conferenza dal Croce tenuta nel recente congresso internazionale di filosofia ad Heidelberg: *L' in-*

tuizione pura e il carattere lirico dell' arte: [1] notevole pel tentativo di svolgere quale corollario della teoria dell' arte come intuizione pura la teoria della liricità (sentimento, passionalità, personalità) dell' arte: additando nell' elemento lirico il contenuto proprio dell' intuizione in quanto pura (pura d' ogni elemento intelletuale). La liricità sarebbe appunto la forma dello spirito spogliato da ogni elemento intellettuale e ridotto quindi a puro sentimento. Questo è un elemento nuovo dell' estetica del Croce,[2] che non apparisce nemmeno in questa terza edizione (salvo un accenno a pag. 21), ma che può essere fecondo di risultati assai importanti rispetto alla concezione fondamentale dell' arte: accennando intanto a un nuovo e più profondo modo d' intendere l' individualità dell' intuizione, di contro all' universalità del concetto: ossia come soggettività, o presenza del soggetto determinato *hic et nunc* nell' atto spirituale: presenza che, essendo essenziale a ogni atto reale dello spirito, importa l' inerenza del momento estetico in ogni fatto della vita dello spirito, e viene quindi a confermare il carattere trascendentale dell' arte e l' empiricità della distinzione storica tra prodotti spirituali artistici e prodotti spirituali non artistici. Tendenza che io vedrei manifesta nella nuova edizione dell' *Estetica*, anche là dove l' autore nota (p. 87) la concomitanza necessaria tra attività estetica e attività pratica; e dove accenna (p. 88) che la questione se preceda il senti-

---

[1] Inserita nella *Critica* del 20 settembre 1908 [e rist. poi nei *Problemi di Estetica*].

[2] Accennato, ma senza rilievo, nei *Lineamenti di Logica*, Napoli, 1905, pp. 22, 34, 44 e annunziato in un breve articolo della *Critica* del 1907, vol. V, pp. 248-50: *Intuizione, sentimento, liricità* [rist. in *Pagine sparse*, Napoli 1919, Serie I, p. 152, come « il primo germe » della conferenza di Heidelberg].

mento o il fatto estetico, è «questione che bisogna ampliare in quella del rapporto tra le varie forme spirituali, e risolvere nel senso che non possa parlarsi di causa ed effetto, e di un prima e poi cronologici, nell' unità dello spirito».

Resta tuttavia aperta la questione di un prima e poi non cronologici nel rapporto reciproco delle varie categorie spirituali; questione, di cui aspetteremo con vivo interesse la soluzione che il Croce ci darà nelle parti venture della sua filosofia dello spirito.

1909.

7.

NUOVE IDEE ESTETICHE

Particolare attenzione tra gli scritti recenti di Benedetto Croce meritano le *Due note di estetica* lette all'Accademia pontaniana nella tornata del 19 maggio di quest' anno; le quali, insieme con alcuni articoli da lui inseriti negli ultimi fascicoli della *Critica,* accennano chiaramente a un nuovo atteggiamento della sua teoria estetica, della sua critica e di tutta la sua dottrina filosofica. Una di queste Note chiarisce con evidenti esemplificazioni tolte dalla storia della critica letteraria francese (Sainte-Beuve, Lemaître e Brunetière) lo stretto legame della critica con la filosofia; dimostrando come negli stessi critici che più vivamente vollero affermare l' indipendenza della critica dalla speculazione filosofica, la critica, in realtà, non si salva in misura della sua supposta innocenza filosofica, anzi solo in ragione della filosofia che vi opera dentro. Giacchè oltre la filosofia professata consapevolmente e di proposito, metodica e sistematica, ce n' è anche una frammentaria e provvisoria che si dice magari buon senso o retto criterio, la quale è poi anch' essa sostanziata d' idee messe in circolazione dai filosofi sistematici ed entrate quindi nel patrimonio della cultura.

Ma questo è un concetto antico dell' estetica cro-

ciana e la novità, a cui accennavo, è piuttosto nell' altra Nota, riguardante *L' arte come creazione e la creazione come fare;* dove il Croce si è proposto di rispondere all' accusa, che più volte fu mossa alla sua filosofia, di introdurre nel seno stesso della realtà spirituale quella dualità da lui superata negando l' esistenza di una natura esterna allo spirito; poichè dell' attività spirituale egli distingue due forme, la teoretica (a cui l' arte appartiene) e la pratica, ciascuna condizione dell' altra, e all' altra irriducibile, e quindi entrambe destinate a rincorrersi in un eterno circolo, senza poter mai coincidere ed immedesimarsi. Così l' intuizione estetica presuppone e può sembrare che rispecchi una situazione anteriore dello spirito, sentimento o passionalità, vita immediata ed opaca, che la luce dell' arte rivelerebbe a se stessa; e non sarebbe questo un ritorno larvato alla vecchia teoria dell' arte come imitazione della natura, quantunque la natura sia questa volta trasportata dentro allo spirito? Il Croce risponde di no; perchè, egli dice, « espres-« sione e parola non sono già manifestazione o rispecchia-« mento del sentire... e nemmeno rimodellamento del « sentire sopra un concetto..., ma posizione e risoluzione « di un problema ». E spiega che il sentimento, come vita immediatamente vissuta, non è verità, nè bisogno di verità; non è soluzione d' un problema, e nè anche problema. « Quel ch' è vita e sentimento, mercè l' espres-« sione artistica, deve farsi verità; e verità vuol dire « superamento della immediatezza della vita nella media-« zione della fantasia, creazione di un fantasma che è quel « sentimento collocato nelle sue relazioni, quella vita « particolare collocata nella vita universale, e così innal-« zata a nuova vita, non più passionale ma teoretica, non « più finita ma infinita ». Si tratta, aggiunge, « d' intuire « la parte nel tutto, nella divina proporzione del tutto ».

In questo senso l' arte è creazione, poichè il problema che essa risolve, essa stessa lo pone; o in altri termini quel sentimento idealizzato o mediato è il sentimento suo, non quello che essa presuppone.

La risposta, forse, non è del tutto soddisfacente, e si può dubitare se il dualismo non sia ancora, a dir vero, eliminato; ma quel che più importa notare è che qui siamo di fronte a un aspetto nuovo della estetica del Croce. Il quale in questo modo di caratterizzare la forma intuitiva o artistica del conoscere come idealizzamento del finito nell' infinito o del particolare nell' universale accenna a scorgere un certo intrinseco rapporto tra arte e filosofia, che egli per l' innanzi considerava come due forme di conoscenza non solo distinte, ma opposte. Anche l' arte ora tende all' universale, come la filosofia, idealizzando la vita; e tanto più è bella, quanto più idealizza e attinge alla cima dell' universale.

Concetto che si può dire inatteso, per chi abbia seguito lo svolgimento del pensiero crociano. E che si trova di proposito sviluppato in un suo scritto sul *Carattere di totalità della espressione artistica* (apparso nella *Critica* di maggio 1918).[1] Dove però il Croce avverte esplicitamente di non avere abbandonato il suo principio della pura intuizione, nè fattovi eclettiche aggiunte, e neppure introdottovi correzioni; bensì di averlo approfondito « scavando le inesauribili ricchezze che esso contiene ». Pura intuizione del sentimento, senza intrusione di elementi logici. E sta bene. Ma « che cosa è mai « un sentimento o uno stato d' animo? è forse qualcosa « che possa distaccarsi dall' universo e svolgersi per sè? « forse che la parte e il tutto, l' individuo e il cosmo, il

[1] [E che sono stati raccolti insieme con le *Due note* e altri scritti nel recente volume: *Nuovi Saggi di Estetica*, Bari, Laterza, 1920].

« finito e l' infinito hanno realtà l' uno lungi dall' altro,
« l' uno fuori dell' altro? ».

L' intuizione dell' arte supera il travaglio della pratica passionalità, cogliendo l' individualità non nella sua astratta opposizione al tutto, ma nel concreto della sua vita, dove il singolo palpita della vita del tutto, e il tutto è nella vita del singolo. In modo che « ogni « schietta rappresentazione artistica è se stessa e l' uni- « verso, l' universo in quella forma individuale, e quella « forma individuale come l' universo. In ogni accento di « poeta, in ogni creatura della sua fantasia, c' è tutto « l' umano destino, tutte le speranze, le illusioni, i dolori « e le gioie, le grandezze e le miserie umane, il dramma « intero del reale che diviene e cresce in perpetuo su se « stesso soffrendo e gioiendo ». E in conchiusione si può dire, che « dare al contenuto sentimentale la forma *arti- « stica* è dargli insieme l' impronta della totalità, l' afflato « cosmico; e, in questo senso, universalità e forma arti- « stica non sono due, ma uno ».[1]

La letteratura moderna europea è femminilmente passionale. Il romanticismo è stato una morbosa prevalenza dell' elemento particolare del sentimento a danno dell' universalità propria della forma classica. E « la malattia scemerà e quasi sparirà con l' afforzarsi nell' anima europea di una nuova fede, cogliendo alfine il frutto di tante angosce sostenute, di tante fatiche esercitate, di tanto sangue versato: scemerà e sparirà al modo stesso che è stata contrastata o vinta, e può essere contrastata e vinta, nei singoli artisti, per effetto del sano svolgimento del loro carattere filosofico-etico-religioso, ossia

---

[1] Un accenno a questo concetto era nel *Breviario di estetica* (Bari, 1913) p. 53: « Il sentimento o lo stato d'animo [contenuto dell' arte] non è un particolare contenuto, ma è l' universo tutto guardato *sub specie intuitionis* ».

della loro personalità, fondamento dell' arte come di ogni altra cosa ».

Ad ogni modo, i veri artisti sapranno attingere la verità integrale e la classicità della forma.

È passato dunque il Croce dall' estetica della forma a quella del contenuto? Evidentemente no: è il concetto della forma che viene acquistando coscienza del contenuto che essa risolve in se stessa.

Esempio cospicuo, benchè, dottrinalmente non del tutto perspicuo, di questo nuovo orientamento del pensiero critico del Croce è lo studio su Lodovico Ariosto, inserito nella *Critica* del marzo.

Poeta classico, per eccellenza, l' Ariosto; o, come indebitamente fu detto, della pura forma o dell' arte pura; e si voleva dire di quello che è il contenuto proprio della pura arte, « il reale che è contrasto e lotta, ma contrasto e lotta che in perpetuo si compongono, che è molteplicità e diversità ma insieme unità, che è dialettica e svolgimento ma insieme, e attraverso ciò, cosmo ed Armonia ». Poeta, dunque, dell' armonia, del puro e universale contenuto dell' arte, di ciò insomma che una volta si diceva bellezza assoluta, o Dio. Qui, almeno, batte l' accento principale dell' arte sua; e l' armonia è il contenuto dell' arte ariostesca, non perchè, in fondo, gli altri poeti possano avere (se « poeti veri ») un contenuto diverso, anzi perchè questo è il contenuto dell' arte; e quella dell' Ariosto è soltanto « un' armonia affatto ariostesca » (p. 103).

Posta l' Estetica su questa nuova base, si apre una nuova via alla critica orientata verso un ideale, che consisterà nel classicismo nel senso che si è chiarito, di idealizzazione del contenuto nella totalità del Reale. Sorge, se io non m' inganno, un nuovo concetto della storia dell' arte liberata dall' atomistica frammentarietà

del particolare finito e abbracciantesi, attraverso il problema particolare del singolo artista, all'idea di quel tutto, che è uno per tutti, ancorchè variamente colorato e sentito; e risorge forse anche nella filosofia del Croce una questione — quella dei rapporti tra le varie forme dello spirito — che pareva risoluta. Ciò che non è di certo un inconveniente per una filosofia, la quale non concepisce soluzione d'un problema, che non sia già essa stessa posizione d'un problema nuovo.

27 luglio 1918.

VI

IL CONCETTO DELLA GRAMMATICA

Da *La Cultura* del 1° dicembre 1910. Già ristampato nel volumetto: K. VOSSLER e altri, *Il concetto della grammatica*, con pref. di B. CROCE, Città di Castello, Lapi, 1911.

La *Storia della grammatica italiana* del Trabalza [1] è un libro molto serio, ed è stato perciò molto discusso. V' è condensata la materia di molte indagini laboriose; percorsa, vagliata, classificata, smaltita una copiosa, ingrata letteratura, della quale a tutti può giovare una notizia esatta, ma alla quale nessuno può aver gusto di attingere direttamente, poichè trattasi di una letteratura che in sè non ha più nulla di vivo. E questa è grande benemerenza dell' autore, che ha dato prova di diligenza e di abnegazione altamente encomiabili. Ma tutta questa materia della sua storia è trattata da lui con criteri, che a taluno sono sembrati troppo facilmente accettati e troppo astrattamente e quasi violentemente imposti; ad altri addirittura falsi in se stessi, o veri in sè, ma inadeguati e male applicati alla storia che l' autore s' era proposto di ricostruire. Quasi tutti i recensori — e il libro ne ha avuto parecchi, e valenti — hanno lodato il Trabalza per la copia dei fatti raccolti, sono rimasti titubanti o insoddisfatti innanzi alle idee con cui il Trabalza ha guardato e inteso questi fatti. Il che, se dimostra la difficoltà del tema che l' autore si assunse, è atto

[1] Ciro Trabalza, *Storia della grammatica italiana*, Milano, Hoepli, 1908.

anche a significare il valore del libro, che oltre a fermare e raccogliere una gran quantità di notizie, ha potuto suscitare un così vivo interesse di idee: che non è caso molto frequente per le monografie storiche italiane.

Ora non gioverebbe tornare a discutere coteste idee informatrici della storia del Trabalza e continuare a scemare l' attenzione che merita invece la parte sostanziale del libro, che si può (mi piace notarlo) staccare dalla cornice, e considerare in se stessa, per quella ricostruzione che essa è dello svolgimento delle teorie grammaticali in Italia. Non gioverebbe, se non fosse opportuno rilevare appunto questo fatto, che la storia del Trabalza non è governata dalle idee, che egli dice di avervi applicate, e che sono state poi la pietra dello scandalo per i critici. E rilevarlo è opportuno, perchè in realtà il valore di questa storia non dipende dalle idee che l' autore si propose di introdurvi.

Le quali idee, lo dico subito, non mi paiono in tutte le parti ben mature. Nella Introduzione, dove il Trabalza spiega la sua bandiera, ci dice che egli non ha fede nella grammatica; e afferma che « se il buon senso non mancò mai di ribellarsi contro ciò che d' arbitrario è nel concetto d' una grammatica contenente i precetti del ben parlare e scrivere, accettati a occhi chiusi dalla servile pedanteria letteraria o scolastica — ricordisi l' esempio tipico di tali ribellioni, il motto del Voltaire: *tanto peggio per la grammatica* — oggi, mentre codesta servilità è presso che distrutta o se ne sta nascosta per paura del ridicolo, quella ribellione si può dire vittoriosa: si parli o si scriva, quanti si sentono più stretti dalla camicia di forza della grammatica, ond' erano un tempo torturati anche i pensatori più seri? ».

E continua in questo tono: « Il pensiero moderno ha da travagliarsi in ben altri problemi che non siano quelli d'un impacciante e infecondo verbalismo. La grammatica ha perduto ogni importanza negli animi di tutti, anche di coloro che non fan professione di filosofo ». Insomma, fa anche lui la canzonatura della grammatica. — Ma, con quanta convinzione? E stavo per dire: con quanta sincerità? Intanto, io lo sorprendo a p. 78 a fare il grammatico, e senza la scusante dell'a proposito; dove riferisce un periodo del Sensi così: « Egli (il Bembo) da buon provinciale e latinista fece, senza troppe discussioni, una *grammatica latina* come ne avrebbe fatto [o *fatta?*] una latina ». Dove l'ironia della parentesi quadra non ha paura dell'ironia della volteriana introduzione.

Ma c'è di più, molto di più. Il Trabalza è un manzoniano della scuola del Morandi (e del suo manzonianismo s'è visto già un curioso indizio in quella « servilità, che se ne sta nascosta » ecc.): e conchiude la sua storia affermando, che la tesi del Manzoni, dell'uso fiorentino moderno, se ebbe opposizioni di carattere teorico, trionfò « in quanto ha di pratico » (p. 516). Riporta le parole del De Sanctis: « Il Manzoni ha rinnovato la forma, rendendola popolare, perchè ha combattuto a morte la forma convenzionale, ha distrutto l'atmosfera classica, ha vinto la rettorica, producendo una forma semplice, vera, reale, forma cercata nelle viscere stesse del popolo, forma ingentilita con tali colori accessibili al popolo »; e nota che « su questo fatto... sorse la nuova *grammatica italiana* oggi adottata nelle scuole, cioè la grammatica dell'uso moderno, o della lingua parlata e dell'uso vivo »; che, per altro, « se ben presto, dopo cessate completamente le pole-

miche rinnovatesi più vivacemente con la *Relazione* del Manzoni, e quando ormai i fatti cominciavano a parlar da sè, cioè nei primi dell' ultimo ventennio del secolo scorso, sorsero e pullularono le grammatiche del nuovo principio dell' uso moderno, invero quella che applicasse rigorosamente, cioè nel suo preteso [?] esclusivismo ma in tutta la sua larghezza e in tutte le sue contemperanze, il concetto fondamentale del Manzoni, uscì relativamente tardi, e precisamente nel 1894: e fu la *Grammatica italiana* del Morandi e del Cappuccini ». Ricorda le grammatiche anteriori del Fornaciari (1882), dello Zambaldi (82), del Rossi (83), del Petrocchi (87); e le giudica così: « Son tutte pregevoli, come garantiscono i nomi degli autori chiari e autorevoli quanto benemeriti e infaticabili cultori del nostro idioma; ma il principio dell' uso moderno vi è stato applicato diremo così un po' all' ingrosso... Il nome dello Zambaldi e più ancora del Fornaciari assicurano, per es., di un certo freno, quasi di una remora prudente e ragionevole alla scapestrataggine grammaticale: infatti le loro grammatiche si ristampano coi dovuti miglioramenti anche oggi, e sono meglio accette ai maestri che vogliono sì l' uso moderno, ma con le debite cautele e restrizioni... Invece, interamente manzoniana nel senso largo è quella del Morandi ecc. » (pp. 516-9).

Questa grammatica, che ha per sua norma fondamentale « l' uso civile fiorentino », è, pel Trabalza, « l'ideale della moderna grammatica normativa, della grammatica che, conscia del suo modesto compito, vi spiana la via all' apprendimento della lingua che vi occorre o vi può occorrere senza mettervi nè la catena a' piedi nè le manette » . E infatti il Trabalza tiene per fermo che ci sia un fine, un solo fine, che giustifichi la

grammatica (cfr. pp. 65-6): l'apprendimento dell'uso moderno, in quanto l'uso determina, dunque, una norma della lingua. Ed è stato giustamente osservato [1] che la grammatica dell'uso è una grammatica come tutte le altre: di quelle messe in canzonatura dal Trabalza nella sua Introduzione.

L'uso manzoniano, infatti, che egli una volta, raccostando e tentando di fondere insieme la sua sempre viva, per quanto dissimulata, fede grammaticale e la sua fede filosofica, tenta identificare col « parlar vivo, il parlare, il solo parlare » come « attività spirituale collettiva » (pp. 510-11) per sottrarsi alle critiche che la filosofia, a cui il Trabalza aderisce, fa del concetto della grammatica, non dovrebbe essere determinato come moderno, come fiorentino, come civile: tutte determinazioni empiriche, intinte della solita pece dell'arbitrarietà degli schemi grammaticali. Il nostro caro Trabalza — questa è la verità — ha nella grammatica più fede che egli non dica. Vuole una grammatica discreta, liberale, senza manette (e non dia noia, dunque, al Sensi!): ma una grammatica la vuole anche lui.

— Già, egli mi risponderà, io l'ho pur detto esplicitamente nell'Introduzione: « Ciò posto, la grammatica che cos'è? Espediente didattico, privo di valore scientifico, perchè privo di problema scientifico ». Ossia, la grammatica, a cui riconosco un valore, e in cui ho fede anch'io, è un espediente didattico. — E sta bene. Ma allora bisognerebbe attenersi a quel criterio, che in questo punto è suggerito al Trabalza dalla sua defini-

[1] Vedi l'importante recensione di Mario Rossi nella *Critica* del 20 marzo 1910. V. la risposta del Trabalza nel fascicolo di settembre, e la breve replica del Rossi nel successivo.

Tutti questi articoli ed altri furono poi raccolti nel volumetto citato a pag. 180, sul *Concetto della Grammatica*.

zione della grammatica. (« Una storia della *grammatica* si scolora agli occhi dello studioso dello svolgimento della scienza e della letteratura, ed appare più che altro materia propria non già della storia del pensiero, ma della storia dei costumi e delle istituzioni, legata piuttosto alla storia dell' insegnamento che non a quella della letteratura e della scienza »). Viceversa, a pp. 519-20 egli dichiara di non volersi occupare delle moltissime grammatiche seguite a quella del Morandi, « anche se in qualcuna di esse avessimo da segnalare particolari espedienti didattici, non essendo stato nostro assunto il far la storia delle istituzioni scolastiche e dei metodi d'insegnamento » : che avrebbe dovuto essere immancabilmente il suo assunto, se realmente la grammatica pel Trabalza non fosse se non espediente didattico.

Il Trabalza si può bensì mettere d' accordo con se stesso dicendo che ha fatto non la storia di quella grammatica, in cui egli ha fede, ma piuttosto di quell' altra che, nata come una superfetazione di questa, era destinata a svelare nel progresso storico delle sue contraddizioni la propria nullità. « Nei libri dei grammatici non v' è solo questo contenuto didattico, solo escogitazione di espedienti, solo metodo. Tentativi, spesso vani, di razionalizzare le empiriche distinzioni ; dubbi, spesso generatori di affermazioni e intuizioni ragionevoli ; confessioni spesso ingenue, e pure importanti come prove di sforzi di coscienza che avrebbero disposto alla scienza, se la tradizione non avesse così fortemente prepotuto ; contradizioni, che sarebbero state preziose, ove fossero state in tempo avvertite ; ribellioni improvvise e reazioni a regole state generalmente accettate, questi e altrettanti documenti di progresso non mancano quasi mai anche in grammatici inerti ripetitori di trovamenti altrui. In-

somma, nei libri de' grammatici appare una linea di progresso *sui generis*, il progresso della *dissoluzione*, il progresso della morte »: o meglio della vita di certe idee che importano la morte di quella tale grammatica. « Si tratta di vedere come dalla grammatica empirica si passi alla grammatica filosofica e da questa all' estetica »; giacchè sarebbe, osserva il Trabalza, lo stesso caso della poetica: « Poetica e grammatica, disfacendosi dopo la loro evoluzione, mettono capo egualmente, toccando a lor volta e ciascuna ne' propri limiti e gradi l' attività critica concreta e la letteratura stessa, alla filosofia dell' arte, all' estetica » (5-6). — Dunque, hai voluto fare la storia dell' estetica, non della grammatica? — gli ha detto giustamente il Rossi. Ed ha aggiunto: — Ma allora bisognava lasciare in pace i grammatici, e non cercare in essi quello che in essi non può essere. — Il che non è egualmente vero: perchè se la via maestra della storia dell' estetica non è nella storia della grammatica, ma nella storia della filosofia, è innegabile che la filosofia stessa ha la sua via maestra, e ha i suoi viottoli: e che non c' è forma di pensiero, in cui non sia onninamente una filosofia, cioè che non sia filosofia. Che se la grammatica come espediente didattico è volontà e non concetto, come ricorda il Rossi per staccare più nettamente la grammatica dall' estetica, non bisogna nè anche dimenticare che lo spirito, secondo la filosofia del Rossi e com' egli pure ricorda, è circolo, e non c' è volontà astratta dalle altre forme dello spirito, e che lo spirito che vuole è pur lo spirito che pensa. Onde un concetto dev' esser pure alla base di ogni atto di volontà. Certo, il Trabalza non può, in fatto, mostrare che lungo la storia della grammatica si venga maturando la coscienza della natura del fatto estetico: ma a voler guardare come l' arbitra-

rietà della grammatica si venga variamente atteggiando, incalzata da un certo naturale sentore della natura del linguaggio, e modificando in funzione degli ideali estetici o delle tendenze generali della cultura, per restringersi da ultimo ne' suoi più modesti limiti innanzi al progresso irrompente delle idee estetiche e alla coscienza diffusa della libertà dell' arte, non vedo che si corra il rischio di commettere spropositi, o di fare opera da cui la storia dell' estetica possa affatto prescindere.

La difficoltà, credo, è più profonda. C' è tra grammatica (espediente didattico) e speculazione sulla grammatica (estetica) quella assoluta dualità, che è il punto di partenza e la radice di tutto l' imbarazzo del Trabalza e delle critiche acute del Rossi? Mi pare che l' uno e l' altro abbiano preso troppo alla lettera certe proposizioni del Croce, di cui sono entrambi tra i più valenti seguaci. La grammatica è la definizione delle forme grammaticali; ossia la determinazione delle forme del linguaggio; e, se il linguaggio è, assolutamente, l' espressione, la determinazione delle forme in cui si realizza l' espressione, queste forme, che sono la concretezza della stessa espressione, sono o storiche o ideali. Le forme storiche dell' espressione sono oggetto della storia dell' arte (in cui rientra la grammatica storica); le forme ideali sono oggetto dell' estetica. La determinazione delle forme ideali non può essere se non normativa, precettiva; e dà luogo, empiricamente, alla grammatica precettiva. La quale sarà erronea in quanto arbitrariamente precettiva, ma non in quanto precettiva: perchè, a questo patto, ogni determinazione ideale, ogni definizione di valore, di attività spirituale, sarebbe illegittima; ed è invece l' assunto proprio della filosofia. La grammatica precettiva, anzichè opporsi all' estetica, a

rigore coincide con questa. Che cosa dunque fa contrapporre la grammatica all' estetica? Non l' empirismo dell'una opposto alla filosofia dell' altra; perchè la filosofia non diventa filosofia se non attraverso all' empirismo: e questo rientra perciò di pieno diritto nella storia di quella. Non l' esser la grammatica una estetica erronea di contro alla estetica corretta; chè a tal patto ogni filosofia cancellerebbe dalla storia tutte le precedenti (e quindi anche se stessa). L' origine della dualità, che non si sa superare, secondo me, sarebbe nella diversa posizione del problema: ma empirica questa diversità, sarebbe empirica anche quella dualità.

Mi spiego, per fare più presto, con un esempio. Io ho detto ora: « sarebbe empirica... ». E se, invece di sarebbe, avessi detto fosse? Scommetto che il Trabalza non avrebbe detto: tanto peggio per la grammatica! Io dovevo dire come ho detto. E questo dovere, che è la normatività della grammatica, è bene una legge che in questo punto qui mi mette la catena a' piedi e le manette, fondandosi sulla singolarità di un certo atteggiamento spirituale, che non si può determinare per quello che è, se si prescinde da tutta, o da parte della mia storia spirituale, impiantata com' è e organizzata nella storia dello spirito italiano, anzi dello spirito del tutto. Dato quell'atteggiamento, è data quella forma, perchè esso è quella forma. Ora, la normatività, il valore di questa forma, che deve essere qual' è, costituisce la spiritualità del fatto, designa la sua libertà; ma si rappresenta, per una illusione che è stata già analizzata, ad altro proposito [1],

---

[1] Croce, *Fil. d. prat.*, pp. 29-32. L' illusione qui consiste nel ritenere che deve essere parlato in avvenire il linguaggio, che si analizza grammaticalmente; e che, invece, non si potrebbe analizzare se non fosse stato già parlato; e che nel fatto, per puristi e imitatori che si voglia essere, non si parlerà mai più. Il futuro non è che l'eterno.

come una tecnica, una definizione anticipata della legge che dovrebbe regolare il fatto futuro; laddove non è in realtà e non può essere altro che quasi una constatazione *post eventum*, e propriamente una speculazione *sub specie aeterni* della natura intrinseca dell' atto spirituale. Quindi può parere che la regola grammaticale sia un' arbitraria prescrizione che limiti la libertà dello spirito estetico; e come tale può anche esser vagheggiata ingenuamente dal grammatico; ma, in realtà, non può essere altro che l' intelligenza dei modi in cui si celebra la libera attività spirituale. La grammatica quindi è precettiva, essendo storica, e viceversa; e le forme storiche, in fondo, coincidono con le forme ideali.

La grammatica non può, si badi, essere storica, puramente storica, scevra di ogni valutazione; perchè la storia della forma grammaticale non fissa questa forma, se non ne determina il significato concreto, e quindi il valore espressivo: che non è constatazione di fatto, ma giudizio estetico e ragguaglio di quel che il fatto grammaticale è con quello che dev' essere. (Non c' è storia letteraria, che non sia critica). E d' altro lato, non può la grammatica essere puramente precettiva, perchè ciò che si deve dire, non può essere altro da ciò che idealmente si dice, cioè quello che dice chi scrive la grammatica: quello che dice, e su cui riflette, sentendone il valore. Quale che sia la fonte delle forme grammaticali (gli scrittori classici, la ragione, l' uso vivo) è chiaro che a questa fonte può attingere il grammatico in quanto la fa sua: ossia in quanto la conosce e la pregia: in quanto il linguaggio-norma diventa il linguaggio parlato da lui, così come egli sa parlarlo (spesso guastandolo). Onde la sua norma è il suo fatto; il fatto col valore che ha un fatto quando è dello spirito: e con

la coscienza di questo valore, ond'è investito ogni atto spirituale: coscienza che è giudizio, nell'atto stesso che si pronunzia e in quanto si pronunzia, universale e necessario: e però, come ho detto, più e meglio che constatazione dell'accaduto, speculazione *sub specie aeterni:* filosofia vera e propria, estetica.

Sicchè, se la grammatica fosse soltanto quella legge che, quando io dico «sarebbe», mi vieta di dire «fosse» o altrimenti, grammatica ed estetica coinciderebbero. Ma da questo punto, che è l'atto concreto, in cui pure sentiamo la forza della grammatica e dell'estetica, pare che muova per biforcarsi una duplice configurazione di sistemi d'idee: da una parte, la determinazione di una rete di forme astratte, senza reale consistenza, che sono le parti del discorso, scisse dal loro valore espressivo, e considerate nelle loro reciproche attinenze (morfologiche e sintattiche ecc., la grammatica); dall'altra, la definizione dell'attività dello spirito, sempre identica, che vien realizzando nella loro infinita varietà tutte le forme concrete della sua espressione (l'estetica). L'una crea entità fittizie (il verbo, il modo del verbo, il tempo, ecc.). L'altra non conosce se non la realtà dello spirito nella sua universalità concreta: nella legge dell'immediato «sarebbe», che non è *il* verbo, nè *il* modo, nè *il* tempo, ecc., ma *quel* «sarebbe», unico, differente da ogni altro «sarebbe». Donde la conseguenza importantissima; che il «sarebbe» che imparo in grammatica, non è quello stesso che dico parlando; il primo è materiale meccanico della lingua, e però non è lingua. È l'antecedente di quella creazione spirituale immanente, eterna, che è il linguaggio; e però non è linguaggio.

Ed ecco la dualità innanzi alla quale aombrano il Trabalza e il Rossi. Ma io osservo che in questa posizione della grammatica si riproduce il falso concetto

della sua precettività, come di norma imposta anticipatamente al parlare: concetto che non si può in nessun modo pensare, quantunque si creda di pensarlo. La grammatica come tecnica dell'espressione è assurda: ma, appunto perchè assurda, non è mai esistita. Il Croce ha scritto un eccellente saggio sul *Padroneggiamento della tecnica* [1], dove chiarisce all'evidenza che cosa sia quella tecnica con cui gli artisti credono addestrarsi all'arte: essa è già arte, sostanzialmente. Così la grammatica o non significa nulla allo spirito che la studia (e allora non si può dire nè anche che la studii); o significa quello appunto che agli schemi, per se stessi muti, fan significare gli esempi; che non sono astrazioni, ma linguaggio parlato e vivente; e che possono mancare materialmente, ma sono anche allora, per ovvio suggerimento e integrazione spontanea di chi nella grammatica capisce qualche cosa, la vita stessa della grammatica. E se nell'esempio è il significato della regola, se l'occhio del grammatico deve vedere appunto l'esempio nel valore del suo organismo letterario, e in esso vedere la regola; la grammatica non è tecnica, ma è arte (arte anche quando l'esempio è copiato, se è inteso; poichè genio e gusto sono identici): arte nella immediatezza dell'atto, estetica nella coscienza del suo valore.

Così il vocabolario pare la dissezione della vivente unità del linguaggio, e la necropoli delle parole. Ma il vero è, che nella logica stessa del vocabolario c'è la specificazione all'infinito dei significati, e la moltiplicazione degli esempi con lo spoglio incessante degli scrittori: ossia l'adeguazione progressiva del lessico alla letteratura. La grammatica è pur essa uno sguardo gettato sulla lingua concreta (determinati scrittori, o parlanti,

---

[1] *Probl. di Estetica*, p. 247 ss.

che a rigore si riducono, ripeto, a quel parlante, che è il grammatico); la lingua sommariamente ricapitolata. Certo, la regola, nella rigidezza della sua forma, è un'astrazione dalla realtà del linguaggio: ma la regola è regola in quanto non è legge, in quanto è limitata dall' eccezione, ossia in quanto non si pone come universale, ma soltanto come simbolo di casi particolari; in quanto cioè sta, v a l e, per questi casi particolari, nella cui onda continua dee rinfrescarsi sempre, per mantenersi nel suo valore. La differenza tra regola e intuizione del caso particolare è differenza non logica, ma psicologica.

Tutto questo vuol dire, che la grammatica se potesse essere quello che si propone di essere, sarebbe non l'estetica, cioè la coscienza dell'arte, ma l'antiestetica, l'incoscienza assoluta dell'arte, da lei calpestata e distrutta con la crudeltà appunto della incoscienza. E questa è la tesi sostenuta dal Croce, ora attaccandola nell' *Estetica* come tecnica del teoretico, ora intendendola nella *Filosofia della Pratica* e nella *Logica* come manipolazione di pseudoconcetti. Ma la grammatica non è, nè può essere, pel contatto continuo, a cui dal suo stesso assunto è ricondotta, con la vivente letteratura, quello che vorrebbe essere: e nel fatto riesce, quel che solo può essere, studio della lingua, estetica. Tant'è che nel mondo non è possibile mai il trionfo dell' arbitrio: e a quel modo che Vico diceva della benevola astuzia della Provvidenza, la quale, facendo uso degli stessi costumi degli uomini, dei quali le costumanze sono tanto libere da ogni forza, quanto lo è agli uomini celebrare la loro natura, come una mente diversa, alle volte contraria e sempre superiore a' fini particolari e ristretti che gli uomini si propongono, ne fa mezzi per servire

a fini più ampii; così può dirsi che una mente diversa, contraria e superiore a quella dei grammatici, è quella che governa effettivamente la grammatica; ed è la mente che dice non esservi intelligenza della lingua fuori dell'estetica, che la studia nella sua concreta realtà.

Perciò credo anch'io che una storia della grammatica appartenga alla storia dell'estetica per la coscienza onde la grammatica è accompagnata de' proprii principii; come appartiene alla storia della letteratura, in quanto rappresenta la storia della lingua, che della grammatica è la sostanza: giacchè il dominio di una grammatica è il prevalere di una forma linguistica, cioè di una forma letteraria, l'una e l'altra legate alla storia generale della cultura. E questa storia complessa, ma non confusa, ha tracciato il Trabalza con mano non sempre ferma, a causa dell'insufficiente determinazione del concetto fondamentale, ma con penetrante intuizione delle attinenze che lo svolgimento delle dottrine grammaticali ha avuto in ogni tempo con la storia letteraria e della cultura; e se si può notare qua e là qualche lacuna,[1] inevitabile in campo così vasto di ricerca; se si può ritenere superfluo qualche ragguaglio secondario o troppo particolareggiato, bisogna riconoscere che il Trabalza ha fatto opera poderosa, e nelle linee essenziali definitiva.

1910.

---

[1] Cito un solo esempio: non è una grammatica italiana, ma generale, e rientrante nel quadro del Trabalza anche per l'importante distinzione della *grammatica philosophica* dalla *civilis* (in cui sono idee notevolissime per chi ricerca i rapporti della storia della grammatica con quella dell'estetica: v. lib. I, art. 2), la prima parte della *Philosophia rationalis* del Campanella: *Grammaticalium libri II* (1638). Dalla trad. dello Spingarn fatta dal rimpianto Fusco, il Trabalza è stato tratto (p. 151) in errore citando una *Grammar* del Ramus: che non scrisse in inglese, ma in latino; nè in italiano può dirsi *Ramus*, come Descartes non può dirsi *Cartesius*.

VII

PER LA STORIA
DELLA
CRITICA LETTERARIA

Dalla *Critica* XIV (1916), 144-147.

Riprendendo la storia cominciata dal Bacci, il Trabalza ricostruisce ora (1) lo svolgimento della critica letteraria italiana dagl' inizi dell' Umanesimo fino a tutto il Seicento; che è il periodo più difficile della formazione del nostro pensiero: periodo di continuo fermento, in cui non vedi levarsi ed eccellere grandi pensatori, nè sistemi d' idee ben definiti e nettamente formolati, ma si vengono pure faticosamente elaborando idee destinate ad esercitare un' azione di prim' ordine nel pensiero generale dell' Europa moderna, e che spetta allo storico di spiare nelle loro oscure origini: dal primo svegliarsi della nuova coscienza estetica nell' Umanesimo, attraverso la fioritura erudita e critico-filologica del nostro Rinascimento, quando dall' Italia la nuova riflessione scientifica sull' arte si dilata e diffonde negli altri paesi, e nel nostro si assottiglia e a poco a poco si dissolve nel generale dissolversi degli ideali estetici del Rinascimento, per avviare nuove e ardite speculazioni e accennare, ancorchè da lontano, a una intuizione dell' arte diversa da quella classica, che il Rinascimento aveva restaurata. Questo periodo era stato bensì illustrato da

---

(1) Ciro Trabalza, *La critica letteraria (dai primordi dell' Umanesimo all' Età nostra)*, vol. I, Milano, Vallardi, 1915; nella *Storia dei generi letterari*.

vari lavori di polso, come quelli del Vossler, dello Spingarn, del Croce, del Saintsbury e altri minori; ma il Trabalza, pur traendo largo profitto dai risultati delle ricerche anteriori, riprende direttamente lo studio originale delle fonti e con viva consapevolezza del fine a cui tali ricerche si devono indirizzare e del metodo che perciò si confà ad esse, descrive un quadro generale, ricco di particolari e pur chiaro e luminoso nell'insieme e nello sviluppo delle sue linee. Il quale, non potendo esser nuovo in tutte le parti, riesce tuttavia il primo saggio, notevolissimo, d'una storia della critica letteraria italiana nei tre secoli in cui s'inizia, si compie e tramonta il nostro Rinascimento.

La storia della critica non è nè storia dell'estetica, nè storia della letteratura (o in genere, dell'arte). A rigore, poichè l'atto concreto della critica letteraria consiste nella storia letteraria, la storia della prima dovrebbe essere la storia della seconda. E questa essa è infatti. Ma non bisogna lasciarsi sfuggire che la storia letteraria non è soltanto nelle storie di tutta una letteratura, e nè pure nelle monografie sui singoli scrittori d'una letteratura; ma già anche in ogni singolo giudizio critico, per quanto particolare e ristretto esso sia; sicchè una storia della storia letteraria deve indagare il suo oggetto anche in epoche e scrittori che, empiricamente parlando e distinguendo, non ci han dato vere e proprie storie della letteratura. D'altra parte (e questo è il punto più importante) convien pure avvertire che un giudizio critico è la sintesi di una singola intuizione e di un concetto o criterio estetico: non c'è critica che non sia in se stessa una dottrina estetica; e però la storia della storia letteraria, che guardi appunto al pensiero dominante in essa, non può essere storia del gusto e delle particolari sue

manifestazioni nei giudizi concreti, senza essere insieme una storia delle idee o dottrine estetiche. Separare la storia di quei giudizi dalla storia di queste dottrine non è possibile (mentre è possibile separare invece la seconda storia dalla prima). Di qui la complessità della materia, a cui un lavoro come questo del Trabalza deve rivolgere la sua attenzione e che deve organizzare in ben compatta unità: materia che ora ha aspetto di pura speculazione, ora di giudizio concreto che aderisce alla letteratura e pel contenuto su cui si esercita e per l' influenza che ne subisce, movendosi parallelamente alla generale storia della letteratura; materia che può apparire un che di ibrido, se le due forme non si vedono e non si san mostrare fuse insieme nei nessi di azione e reazione che corrono tra il pensiero e la letteratura d' un popolo profondamente scrutati. — E aver tenuto ben fermo l'occhio su questa organica complessità della vita propria della critica letteraria mi pare il merito principale del Trabalza; nella cui storia si vede la storia letteraria e la storia, diciamo pure, della storia letteraria e quindi del pensiero estetico italiano dal Quattro al Seicento siffattamente intrecciate in tutte le loro parti, che ogni elemento dell' una riceve luce da elementi dell' altra, e ne riflette sopra di essi.

Non è a tacere per altro, che le condizioni stesse degli studi intorno allo svolgimento del pensiero italiano valgono di giustificazione a certe ombre che qua e là la stessa complessità della materia trattata lascia scorgere a un lettore che voglia veder chiaro da per tutto. Giacchè l' estetica è filosofia; e le sue sorti sono quindi intimamente congiunte con quelle della filosofia. Sicchè la storia della critica, se da un lato si connette con quella della letteratura, dall' altro si innesta in quella del pensiero speculativo in generale, di cui le dottrine estetiche sono

una forma particolare ma non separata. E qua e là si sente nella ricostruzione del Trabalza la mancanza di adeguata illustrazione di quello sfondo filosofico, in cui le tendenze e gli atteggiamenti della critica, nel loro più profondo motivo, dovrebbero campeggiare. Dove p. e. si studia la mentalità critica del Valla, o dove si tocca dei rapporti della critica col Neoplatonismo, o del carattere della polemica antiaristotelica del Patrizio, o dei motivi della critica galileiana e della Poetica del Campanella, si vede che manca alla ricerca del Trabalza il saldo fondamento storico, su cui essa dovrebbe poggiare, volgendosi a quei concetti filosofici, che sono nel fondo di quelle posizioni, di quegli indirizzi o di quelle idee. Ma sta, come accennavo, a scusa all'autore, la eccessiva scarsezza di studi veramente utili che possediamo intorno all'intimo svolgimento del nostro pensiero filosofico: materia per solito di lavori biografici affatto estrinseci, di monografie particolari non dirette a indagare le vere radici storiche di certe questioni dominanti, il cui significato scaturisce soltanto da indagini fondamentali, che sono state invece sempre trascurate; ovvero argomento di saggi di alta critica esegetica e di larga storia generale, ma senza concretezza di determinazioni e appropriato colorito storico.

Se una storia vera e degna di questo nome della nostra filosofia ci fosse stata, il Trabalza forse non ne avrebbe ricavato vantaggio soltanto per la migliore intelligenza di certi punti più cospicui della sua ricostruzione storica, ma sarebbe stato anche messo in grado di fare di tanta parte delle idee e dei fatti di cui si occupa una valutazione diversa, e, oso dire, più sostanziale.

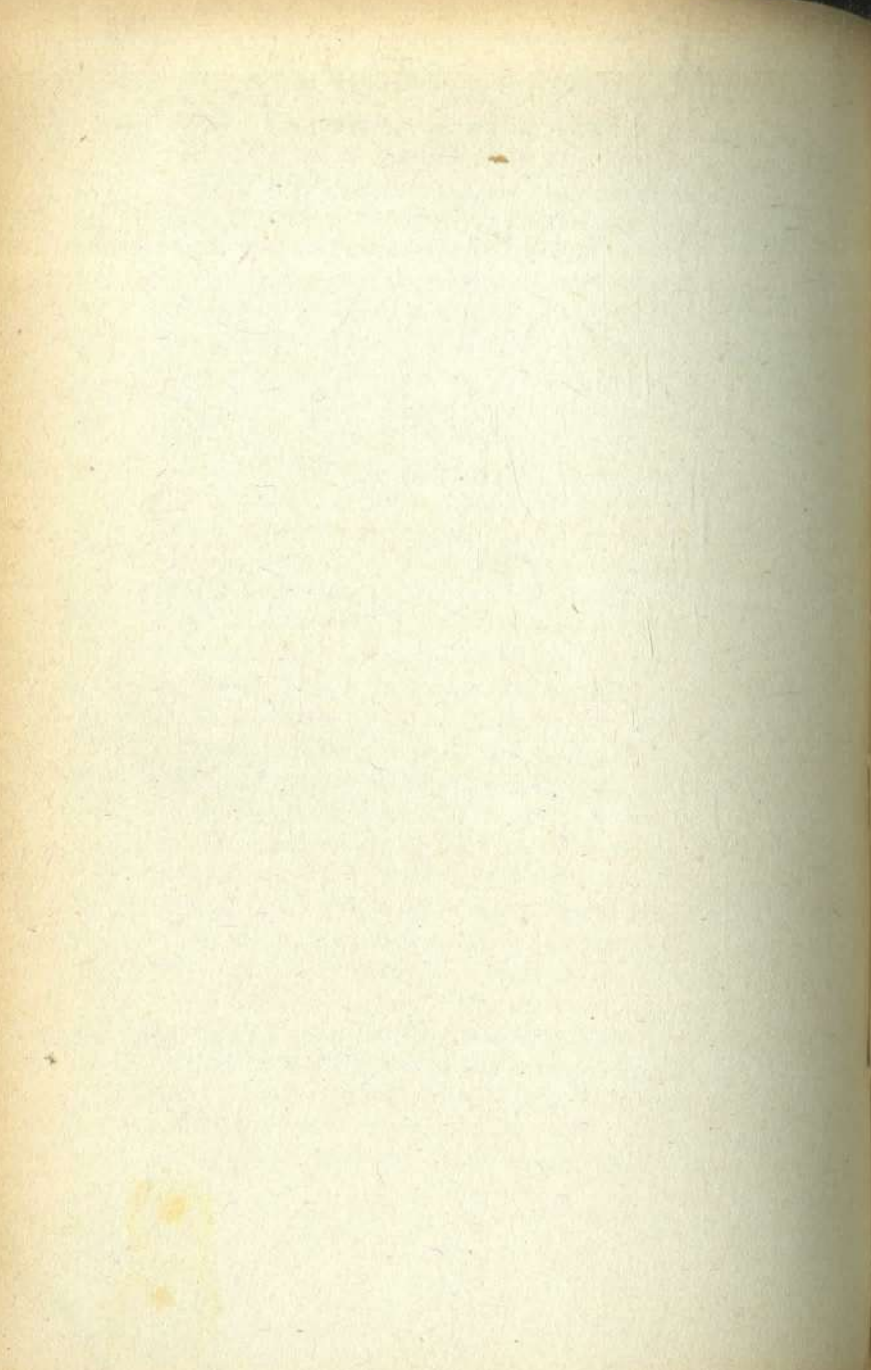
Mi spiego brevemente, non potendo entrare in particolari. La sua storia è tutta governata e sorretta, come ogni buona storia, da un'idea di progresso, per cui anche nella

decadenza secentista si cercano e additano germi di nuova vita. Ma il progresso c' è due modi d' intenderlo: perchè noi si può fin da principio avere immediatamente l' occhio al termine finale del processo storico; e allora evidentemente tutta la storia diventa un sottilissimo filo di presentimenti, di vaghi accenni prenunzii della verità, verso la quale l' indagine si affretta impaziente di soste correndo diritta alla meta. E ci si può invece a principio dimenticare della conclusione, a cui già si sa che la ricerca metterà capo, e immergersi quasi nello stesso corso storico, e procedere con esso di piano in piano, ripigliando fiato in ognuno, e vivendoci dentro, ossia mostrandone la ragion d' essere e i vitali bisogni che vi ricevettero soddisfazione; e così, raccogliendo una messe abbondante lungo tutta la via, lentamente progredire, e giungere da ultimo alla meta non soli, come eravamo partiti, ma in compagnia di tutti quelli che s' incontrò per via e pensarono in passato, e indirettamente, per un processo più o meno lungo di mediazioni, ebbero tutti la mira allo scopo stesso a cui oggi miriamo noi. Ne vengono due forme di storia, una delle quali, evidentemente, serve più a illustrazione delle nostre presenti teorie, che ad appagare lo specifico interesse storico; laddove l' altra, pure illustrando le nostre teorie, ci offre questa illustrazione più come una conseguenza, che come uno scopo, e s' indirizza al raggiungimento della piena e autonoma intelligenza storica. Ora non dirò che il Trabalza abbia fatto una storia della prima specie; ma la sua si accosta più a quel tipo che all' altro. E pertanto essa ha bensì la sua grandissima utilità; e, grazie all' accuratezza del Trabalza e alla sua finezza d' osservazione e abilità di esposizione, ci mette innanzi bene contesta e lucidamente ordinata una gran quantità di notizie e di giudizi, che pel fatto stesso di trovarsi

per la prima volta tutti insieme a confortarsi e chiarirsi scambievolmente sono cosa tutta nuova, della quale gli studiosi devono saper grado al valente studioso, e moltissimo certamente se ne gioveranno per l'intelligenza dei movimenti letterari e speculativi. Ma ne rimane tuttavia insoddisfatto il desiderio di un'altra storia, che rappresenti in maniera più genuina e stavo per dire più ingenua (che non vuol dire certo meno profonda) lo svolgimento della critica letteraria italiana nel valore sempre diverso e sempre progressivo di ciascuno dei suoi momenti e in tutte le sue articolazioni.

Senza dubbio, a paragonare lavori come questo presente del Trabalza e l'altro già da lui stesso datoci della *Storia della grammatica* con i saggi storici delle nostre vecchie scuole, c'è da rallegrarsi vivamente del progresso grandissimo fatto nell'ultimo ventennio dagli studi italiani grazie al soffio vivificante che alle ricerche letterarie è provenuto dal lungo agitarsi delle questioni filosofiche, da cui il pensiero letterario dipende. Dove prima si sarebbe avuto un catalogo più o meno ricco di ragguagli bibliografici, ecco ora una costruzione vigorosa, inspirata a un concetto organico, con cui si rivedono e correggono e sistemano tanti giudizi tradizionali. Poichè, specialmente nel capitolo dedicato al Seicento, non sono poche le fragili riputazioni che rovinano, e molti sono i nomi oscuri e passati sotto silenzio nelle nostre storie letterarie, che ci vengono innanzi con pensieri importanti o notabili ad occupare un posto ragguardevole nella nostra tradizione letteraria. Vedremo come dai germi di vita nuova qua e là additati nel corso di quel secolo saprà il nostro Trabalza nel séguito del suo lavoro mostrarci come sbocci il gran Settecento, che gli potrà fornire tanta materia di rivendicazioni storiche e di contributi nuovi alla storia generale della critica. E

allora sarà opportuno tornare a discorrere del suo lavoro, e fare, sulle sue tracce, il bilancio di quel che la nostra Italia ha arrecato di suo alla storia della critica letteraria, che essa certamente rinnovò dopo il Medio evo in tutto il mondo moderno.

1916.

VIII

PENSIERO E POESIA

NELLA

DIVINA COMMEDIA

Dal *Giorn. stor. lett. ital.* LIII (1909), 353-65 e LIX (1912), 385-93; tranne le pagg. 212-17, tolte da un articolo pubbl. nella *Critica*, VI (1908), pagg. 53-7.

1

Opera di polso, quella del Vossler [1], costrutta con gran vigore storico e critico. Scritta con l'intendimento di far convergere sulla *Commedia* la luce di tutte le ricerche storiche intorno alle fonti del pensiero di Dante e alla sua biografia, compiute negli ultimi decenni, insieme con quella dei canoni d'interpretazione storica ed estetica derivati dai recenti studi filosofici. L'autore, perciò, valente nell'uno e nell'altro campo, ha concepito in primo luogo il disegno vasto e ardito di preparare la spiegazione del poema con una ricostruzione dello spirito del Poeta, la quale non ne raccogliesse immediatamente i singoli elementi, come d'ordinario s'è fatto, nello stesso mondo dantesco; ossia negli immediati precedenti artistici, e nelle condizioni storiche di politica, di religione, di cultura del tempo; bensì ne dimostrasse la genesi attraverso tutta la civiltà anteriore, sicchè la personalità morale del Poeta, che è nel presupposto dell'opera sua, si rilevasse a grado a grado dallo sfondo di tutta la storia; e per questa stessa ricerca risultasse, direttamente, senza i commenti dello storico,

[1] Karl Vossler, *Die göttliche Komödie*, vol. I in 2 parti: *Religiöse u. philosophische Entwicklungsgeschichte*, e *Ethisch-politische Entwicklungsgeschichte*, Heidelberg, Winter, 1907. [Questo primo volume e la prima parte del secondo sono stati tradotti in italiano e pubblicati dal Laterza].

la posizione e l'importanza storica della *Commedia* nel corso della civiltà da cui sorse.

Disegno vasto, perchè chiama a raccolta intorno a Dante tutti gli studi sullo sviluppo delle credenze religiose, delle dottrine filosofiche, delle idee morali, dei concetti politici propri della civiltà, a cui Dante appartiene: ardito, perchè in tutta questa ricerca, per campo così esteso nel tempo e nello spazio, l'occhio dell'indagatore deve mirare sempre a Dante, non divagare, nè dilungarsi, e mantener sempre fermo quell'interesse della ricerca, che dev'essere insieme la sua legge. Giacchè una ricerca siffatta, se deve preparare all'intelligenza del Poema, presuppone tuttavia una chiara intelligenza anteriore del Poema stesso, la quale dev'essere nell'animo del ricercatore come il problema nettamente posto e vivamente sentito, a cui egli andrà cercando con la sua indagine la soluzione adeguata.

E qui è il gran rischio, ed eventualmente il gran pregio della ricerca stessa. La quale non potrà trovare se non quello che cercherà; e se questo che cerca, è insufficiente ad esprimere la realtà storica che pur mira a spiegare, la storia, con la luce delle testimonianze, con la razionalità del suo svolgimento, non potrà servire se non a dar sembianza più probabile di verità a una interpretazione insufficiente, o ad un falso concetto di ciò di cui si espone la genesi. Laddove in quella ricerca più modesta della formazione dello spirito del Poeta, che è tutta ristretta a indagarne la biografia, ossia i casi privati, e quelli pubblici di cui fu parte, attiva o passiva, e che in ogni modo ebbero interesse per lui; e gli studi fatti, ossia i libri che certamente o probabilmente lesse, e le idee che meditò, e i sentimenti che ebbe, tra i suoi coetanei, in quel dato ambiente ben circoscritto in cui si sa che visse; in quella ricerca,

in cui la personalità dello scrittore ci è più da presso, e come presente in ogni atto e nella stessa opera sua (che non può trascurarsi mai tra i documenti biografici), la figura dello scrittore vien quasi imposta, per così dire, comecchè appena sgrossata, dalla stessa materia storica, che si ha tra mano. Lo storico pare non abbia bisogno di fissare anticipatamente i lineamenti dell'uomo, che la sua ricerca ci deve far intendere; e fa come chi ha pratica diretta e quotidiana con una persona, e crede bene di averne esatta conoscenza, senza indagarne gli antenati, e la prima educazione, e tutta insomma la genesi di quel che ha dinanzi. Ma se maggiore è il pericolo di sbagliare, maggiore è il pregio dell'opera che riesca in quel caso a cogliere il vero. Poichè questo è veramente il metodo atto a farci scoprire la verità storica.

Quella storia, in verità, tutta *a posteriori,* che aspetta dai documenti concernenti un dato soggetto, l'idea che deve aversi di questo, è una storia appena iniziale, la quale ci fa soltanto intravvedere la realtà; e ce la fa intravvedere se noi siamo sempre vigili, innanzi alle attestazioni e ai suggerimenti dei dati storici, pronti a integrarne col nostro cervello, con la fantasia animatrice e con l'intelletto ragionante, i risultati frammentari. Con che non si ottiene infine se non un primo abbozzo di realtà storica, la cui elaborazione e, stavo per dire, autenticazione ha bisogno della riprova storica, ossia della dimostrazione che consiste appunto nel ritrovare e nell'additare nel complesso generale della storia quella tale genesi, che qui il Vossler s'è proposto di ricostruire per la *Divina Commedia.* La sua dunque è una storia di grande stile, deterministica e finalistica insieme: una storia scientificamente compiuta, che muove da un saldo concetto dello spirito dantesco, tratto dallo studio

delle opere e dalla notizia abbastanza ampia degli studi migliori intorno ad esso cercato nella sua vita, nella sua parola, nelle sue attinenze letterarie con gli scrittori antichi e medievali, classici e cristiani: e con questo concetto sempre presente, rintraccia attraverso gli svolgimenti della civiltà anteriore tutti gli elementi che vi confluirono; dal punto, a cui l'indagine storica può spingersi, fino alla forma che presero nella personalità definitiva del Poeta. Sicchè, quando nel secondo volume ci farà assistere alla rappresentazione che del suo mondo il Poeta dà nella *Commedia*, egli non avrà più da studiare se non appunto questa rappresentazione, cioè la vita poetica che nel poema investe la personalità del Poeta, in tutta la sua ricchezza spirituale, già nota.

Disegno, dunque, assai vasto; che, a colorirlo in tutte le sue parti e con tutta l'abbondanza possibile di particolari, richiederebbe un'intera biblioteca. Basti dire che, per spiegare la genesi religiosa della *Divina Commedia,* il Vossler comincia dal presentarci la fede nell'al di là prima di Cristo, rifacendosi dagli Egiziani, dai Babilonesi, dagli Assiri e dai Fenici, per venire attraverso tutta l'antichità fino al periodo dei Diadochi; e poi da Gesù e Paolo, per la formazione del domma, giunge ai grandi spiriti religiosi del medio evo; onde, prima di venire alla religiosità di Dante, indaga e caratterizza quella di S. Agostino, dello Pseudo Dionigi l'Areopagita, di Gregorio Magno, di san Bernardo, di san Francesco. Ma procede cauto, con gran discrezione, contentandosi, dove non occorrano chiarimenti speciali, di brevi cenni, e rimandando, del resto, alle monografie e alle trattazioni speciali. Sono come raggi di luce che egli viene sapientemente raccogliendo, mentre procede sempre spedito alla sua meta: e se par che si fermi qua e là, in realtà sono brevi soste, in cui cerca e scorge le scorcia-

toie che lo conducano più rapidamente alla meta. Ciò accade dove s'incontri, lungo il cammino, in grandi figure, con cui Dante ha o si suol ritenere che abbia relazioni dirette: e allora interrompe lo svolgimento della sua storia per chiarire queste relazioni; in modo che via via balzino innanzi agli occhi del lettore vari atteggiamenti ed aspetti del pensiero di Dante, intanto che si vien realizzando il mondo, in cui esso vivrà nell'unità del suo organismo.

Così tra S. Paolo e la formazione del domma il Vossler studierà le attinenze immediate di Dante con Paolo; e da Aristotele non passerà a dire dell'etica stoica, senza dimostrare quanto e quale costrutto Dante traesse dallo studio dell'etica Nicomachea. Altrettanto farà per gli Stoici, per Cicerone e Seneca e Boezio, per S. Agostino, ecc. Con questo metodo, è riuscito a stringere insieme in un discreto volume tutto ciò che di più significativo era nell'ampia materia della sua indagine.

Nell'introduzione al suo lavoro, scrivendo specialmente per i tedeschi, il Vossler non ha creduto di poter meglio additare il carattere e il significato del poema preso a studiare che rifacendo il paragone di prammatica presso i critici suoi connazionali tra la *Divina Commedia* e il *Faust*. Paragone pericolosissimo, anzi, a rigore, impossibile, dal quale è difficile a non esser tratti in errore; poichè l'istituire il paragone presuppone sempre speciali attinenze oltre quelle provenienti dall'appartenere l'una e l'altra opera alla stessa civiltà (quantunque separate tra loro da grande intervallo) anzi, in generale, allo stesso spirito umano. Giacchè ogni paragone di questo genere dovrebbe menare sempre al risultato che l'opera *a* e l'opera *b* in quanto arte sono identiche; ma, in quanto sono *a* e *b*, *a* è *a* e *b* è *b:* o paragone inutile, o paragone impossibile. E nè anche il Vossler, con tutta

la sua discrezione e la sua finezza di discernimento, ha potuto cansare i pericoli del paragone.

« Non si può parlare » egli dice, « a una persona colta tedesca della *Divina Commedia* senza ricordarle il *Faust* di Goethe. Mettere insieme il più gran poema italiano col più gran poema germanico dopo i Romantici è diventata per noi un' abitudine. La quale ha la sua buona giustificazione; ma non per avventura in una parentela positiva e storica, anzi in un' affinità puramente spirituale, intima e però più profonda delle due opere ». Tutto questo è verissimo, e ci spiega il motivo del paragone, e fino a un certo punto lo giustifica, quasi un' avvertenza ad uso del lettore tedesco, per concentrare fin da principio la sua attenzione sulla complessità e posizione storica eminente e rappresentativa del poema italiano, analoga a quella del poema tedesco. Ma il Vossler non è sfuggito al rischio di sopra accennato, di paragonare l' imparagonabile, poichè anch' egli tenta di definire un poema guardando all' altro. Anche per lui, gli influssi storico-letterari, come meglio di tutti ha messo in chiaro il nostro Farinelli, sono di scarsa importanza ed estrinseci. « In un punto l' intima parentela che unisce tutte le grandi opere dello spirito umano, vien fuori nella poesia, e qui — è il punto culminante delle due opere — il genio tedesco invia all' italiano, il moderno al medievale, il suo saluto di mistico amore:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis etc.

Margherita e Beatrice si danno la mano. In tutte e due è lo stesso abbandono pieno d' amore, la femminilità pura, che ci prende e ci solleva alle stelle eterne. Ma soltanto in quest' ultimo e simbolico significato le

due figure femminili s' incontrano. Nel resto le loro vie procedono distanti l' una dall' altra ».

Tra i due poemi intercede circa mezzo millennio, durante il quale sono avvenuti i tre movimenti più potenti della storia moderna: il Rinascimento, la Riforma e l' Illuminismo: i quali rappresentano tutti insieme una continua, progressiva liberazione dell' individuo dalle norme generali, cioè cattoliche, del medio evo; poichè col Rinascimento rivendicò i propri diritti la fantasia sensibile ed estetica, con la Riforma il sentimento religioso e morale, con l' Illuminismo la ragion filosofica. « In cima a questa perfetta libertà sta l' individuo faustiano: sciolto dai vincoli della società e della chiesa; legge e destino sovrani nel proprio petto; titanicamente aspirante all' infinito e al superumano. Ma — e in ciò si scorgono le esigenze di un' età nuova — lo smisurato volere di Faust fa un salto mortale e s' avviluppa in una colpa tormentosa, e solo lentamente con la rinunzia e col limite è ricondotto nel giro del lavoro della civiltà socialmente benefico. E stando al servizio della società, ascende intanto alla comunione dei beati ». Insomma, il *Faust* è il poema della signoria del volere. La purificazione di Fausto si compie per l' azione e il fatto della vita pratica.

E Dante? Il soggetto della poesia dantesca é il medesimo della goethiana: « la caduta » come disse il Fischer, « e la purificazione dell' uomo, questa idea fondamentale comune fa del *Faust* la *Divina commedia* dei tedeschi e giustifica il paragone con Dante ». Ma — e qui spuntano le conseguenze discutibili del paragone — la trattazione del soggetto è nel poeta medievale profondamente diversa. La scena non é più questo mondo, ma il di là. Tutto l' interiore processo evolutivo dell' uomo non segue nel campo pratico dell' azione, ma

nella forma teoretica della intuizione. Il *Faust* abbraccia una vita umana dalla virilità alla vecchiaia, il viaggio dantesco si compie nello stretto spazio di una settimana santa. La *Divina Commedia* è una visione, il *Faust* un dramma. Ora la visione era la forma artistica propria dell' uomo medievale, pel quale la vita reale ha un valore subordinato; solo vista attraverso il velo di una visione l' esistenza può ricevere il suo vero significato. E se nel *Faust* la sapienza del coro celeste suona anch' essa: *Alles Vergängliche Ist nur ein Gleichnis,* quella però dell' uomo di qua dice:

Tor! wer dorthin die Augen richtet
Sich über Wolken seinesgleichen dichtet. —

Qui il Vossler accentua un po' troppo l' opposizione tra il misticismo dantesco e il realismo pratico del Goethe: perchè non credo p. e. che la sapienza del coro celeste sia soltanto del coro celeste e non anche di *Faust,* che è poi l' umanità che l' eterno femminino solleva in alto, e quasi la conchiusione, pel Goethe, di quell' altra sapienza dell' uomo di qua. Nè si può dire di certo che per Dante la redenzione, la purificazione umana sia una *Hemmung des Willens,* una specie di ascesi intellettuale, in modo che si possa contrapporre la *Commedia* come poema della verità al *Faust* poema del volere. È vero quel che dice Kuno Fischer, che cioè, a differenza del purgatorio trascendente di Dante, il Goethe, anzi l' età moderna vede nello stesso mondo un gran purgatorio; e nei gradi di sviluppo della stessa natura umana i gradi della liberazione; ma non bisogna poi credere che il purgatorio sia per Dante soltanto quello di là, e non anche questo in cui suona l' ammonimento del suo canto; nè dimenticare che il poeta italiano si propone appunto un problema e

un intento pratico, e vuol essere maestro non di un mondo di là, ma di questo, anzi dell' Italia sua, se non di Firenze; e de' suoi tempi. Nè si può trascurare che nel suo cielo non sono esaltati soltanto i mistici contemplativi, ma anche gli uomini d' azione, della guerra e della politica: i quali non sono stati di certo purificati da una *Hemmung des Willens*. E infine, se Dante giunge all' alto dei cieli, dove un S. Bernardo gl' impetra la suprema visione beatifica con una preghiera tanto simile a quella del Doctor Marianus, egli vi giunge non solo attraverso il purgatorio, ma anche attraverso l' inferno: la cui visione non è estasi, nè ascesi: ma vita, vita faustiana di *qualvoller Schuld,* senza la quale nè anche Dante, a quel che pare, pensa che possa pervenirsi alla *Gemeinschaft der Seligen.*

Tra Dante e Faust più che differenza di vita, è differenza di filosofia. Entrambi rappresentano presso a poco egualmente la vita umana quale processo dalla natura a Dio, dall' inferno al paradiso, da Mefistofele alle *höhern Sphären,* alle quali Faust salirà dietro a Margherita. Ma Dante col medio evo, o meglio con Platone, sdoppia questa vita, e la vede di qua e di là; Goethe con l' età moderna, cioè con Bruno e con Spinoza, la vede soltanto di qua; la vede schietta, e senza ombre immaginarie. Quindi la riflessione filosofica induce l' uno a proporsi il problema artistico in forma di visione, l' altro in forma di dramma: ma nella visione risorge poi il dramma, e il dramma si conchiude con un epilogo celeste che è visione. Nondimeno, come l' epilogo celeste non altera il naturalismo panteistico del Goethe, così la forma di visione non tocca il contenuto vivo, estetico, della Divina commedia, che è la vita pregna di tutte le opposizioni, e così anche del misticismo e del realismo naturale ed umano: dell' ascesi della scienza e della attività della vita mondana pratica.

Non che Dante credesse così poco al suo cielo fantastico quanto Goethe al suo: e in questa parte ha perfettamente ragione il Vossler di richiamare l' attenzione dei critici sulla serietà della fede, e di tutti i sentimenti, di Dante. Ma non è men vero che tutto il mondo, che Dante concepisce come trascendente in forza della sua filosofia, al pari del cielo goethiano soltanto nella forma esteriore rimane trascendente; e in sostanza, nella sua realtà estetica, è il mondo vivo dell' anima dantesca: il mondo di quaggiù, colle sue fazioni, co' suoi filosofanti, con i suoi papi e frati, e principi e gente d' ogni risma, conosciuta da Dante traverso l' esperienza, la storia, la tradizione, la leggenda: tutta agitata dalle passioni ed aspirazioni, per le quali Dante ha un interesse. L' arte di Dante è assai più potente della sua filosofia; e quella stessa filosofia, che Dante personalizza quasi e fonde nel fuoco della sua anima energica d' artista, cessa per ciò appunto di essere la filosofia medievale, in quel che essa ha di specifico e transeunte, per noi morta, e già morta a tempo del Goethe, e resta, a parer mio, perennemente viva, eterna, come elemento integrale dell' arte di Dante. Assai più capace, per questo rispetto, e potente che non quella di Goethe, il quale per la sua filosofia negativa, potè, anzi dovette escludere dall' azione drammatica tutta la filosofia, e fare di Fausto un uomo tutto vita e quasi nulla pensiero: quasi il pensiero fosse davvero quello di cui dice Mefistofele, che, innanzi alla vita,

> Sucht erst den Geist herauszutreiben,
> Dann hat er die Teile in seiner Hand,
> Fehlt, leider! nur das geistige Band.

Per Dante anche il pensiero è vita, anzi la cima della vita; e il poeta la vede e la rappresenta. Ma per questo assorbimento della sua stessa filosofia nella sua arte

egli corregge la trascendenza della prima, ridiscendendo per l'arte nella vita voluta dal Goethe. Il trascendente è solo nella sua filosofia; cioè, nella sua filosofia considerata di qua dell'arte, fuori della visione in cui il Poeta la risolve. Che fa che egli ci *dica* di sognare, cioè di trasferirsi fantasticamente nell'al di là? In realtà ei non ci presenta un groviglio d'immagini sconnesse, come fa a se stesso chi sogna, ma il tessuto della realtà nella sua logica vivente: e nessun colore delle sue immagini oltremondane può dirsi che non sia tolto ai raggi del sole, di cui s'allegra l'aer dolce di questa vita.

Il Vossler distingue, e forse distingue anche troppo, tra Dante poeta e Dante filosofo e critico; e dice che le idee critiche o estetiche di Dante giovano a intendere i difetti, non i pregi della sua poesia. Ma se l'ombra della filosofia medievale si stendesse su tutta quanta la Divina Commedia, e nella sua poesia, che cosa resterebbe di vivo in questo poema del medio evo? Esso resterebbe per noi come un documento storico della filosofia già dal Rinascimento superata; ma il suo valore estetico sarebbe nullo. Invece: Goethe filosofo ha ragione di Dante filosofo; ma Goethe poeta deve rendere omaggio al *vicin suo grande*. L'arte dell'uno, non che vincere, non può nè anche incontrarsi in quella dell'altro. Epperò questi confronti di poeti, i cui problemi artistici sono profondamente diversi, sarebbe meglio non farli. Tra la filosofia di Dante poi e quella di Goethe corrono sì cinquecento anni, in cifra tonda. Ma dove sono coteste filosofie? In realtà noi abbiamo la loro poesia, la *Commedia* e il *Faust:* i quali, *in quanto poesia,* non sono paragonabili, perchè sono una cosa sola: poesia.

Ma basti di questo paragone. E per ora, aspettando di vedere nel secondo volume la conchiusione di tutti

questi studi del Vossler e la dimostrazione in atto del loro valore, per quel che se ne può giudicare fin d'ora e fatte le accennate riserve intorno ai criteri, per cui l'autore ha creduto di poter nettamente separare nella prima parte la genesi della fede dalla genesi della filosofia dantesca (a differenza di quel che giustamente ha fatto, nella parte seconda, della genesi etica e della genesi politica della Commedia), crediamo di poter dire che l'opera del Vossler è perfettamente riuscita, e la meglio adatta a rischiarare in ogni parte, almeno nei concetti fondamentali, il contenuto della *Commedia*. Tutto il succo degli studi più seri, ai quali esso ha dato luogo, vi è tesoreggiato, e accresciuto di penetranti e lucide analisi di tutti gli elementi da quegli studi risultati come propri del mondo dantesco, storicamente e filosoficamente studiati.

Io qui mi restringerò a una serie di osservazioni spicciole, per richiamare l'attenzione sui punti che mi paiono d'una speciale novità, o su pochi altri che possono forse aver bisogno di esser riveduti.

Il volume consta di tre capitoli; ciascuno dei quali comincia con la dichiarazione di alcuni concetti filosofici fondamentali, ai quali l'Autore intende attenersi. Così la « storia della genesi religiosa » della *Commedia* si apre con alcune osservazioni sulla natura e sul valore del simbolo nella religione. La « storia della genesi filosofica » con una nuova discettazione circa il rapporto che corre tra il simbolo proprio della religione e la filosofia. E la « storia della genesi etico-politica » egualmente si rifà da una serie di considerazioni sulla relazione del punto di vista etico col politico. E in tutti e tre i luoghi si tocca con vera profondità sistematica concetti realmente essenziali per le rispettive ricerche storiche istituite nei tre capitoli. Ma appunto perchè, da parte

mia ho ragione di compiacermi di questa cura posta dall'autore nel rendersi conto con metodo rigoroso e con schietta riflessione filosofica dei concetti adoperati nella sua indagine storica — ciò che risponde a un'esigenza finora assai poco, o assai male, soddisfatta — stimerei preferibile che questa specie di preliminari teorici, i quali appartengono alla preparazione personale dello scrittore, non fossero introdotti, quasi in sede propria, nei lavori storici, che li devono presupporre ed esserne informati, ma non esibirli. Infatti l'unica forza che in questi lavori tali preliminari possono ricevere, è quella che deriva loro dall'applicazione, cioè dalla intelligibilità che mostreranno in fatto di conferire alla materia stessa della storia. Fare, e non dire: questa dovrebbe esser la divisa dello storico scaltrito nello studio filosofico dei concetti di cui si serve. E allo stesso filosofo i criteri filosofici dello storico devono risultare dalla costruzione storica.

Per ciò che riguarda la religione, come altrove[1] additai gl'inconvenienti che derivano dalla separazione di essa dalla metafisica (o filosofia), non posso tacere che inconvenienti non dissimili nascono dal separare l'etica dalla religione. Come staccare nella dottrina di Gesù la fede oltremondana dalla sua etica, studiata dal Vossler a parte? Lo stesso autore s'indugia nel primo caso a mostrare che, contro quel che accade in Kant, in cui la coscienza morale postula e rafforza la fede nell'al di là, in Gesù la fede nell'al di là vale a fondare la moralità. « Soltanto per l'acuta accentuazione della vita trascendente, soltanto per la viva « convinzione dell'immediata imminenza del regno di

[1] *Il Modernismo e i rapporti tra religione e filosofia*, Bari, Laterza, 1909, pp. 197-218.

« Dio e del giudizio universale si perviene all'alta ten-
« sione della sua etica. Questo spettacolo si ripete nel
« medio evo cristiano. La rinascita morale è sempre
« connessa al risorgere delle idee escatologiche. I più
« grandi riformatori sono stati profeti dell'altro mondo,
« annunziatori della fine del presente e predicatori di
« penitenza ».

Giustissimo. Ma, dunque, fede escatologica e coscienza etica non sono due momenti inseparabili della stessa vita spirituale? E si può definire quel che deriva dalla fede religiosa cristiana nella Divina Commedia lasciando in disparte il contenuto morale? Queste distinzioni, per la loro artificiosità, obbligano nel fatto l'autore a riprendere più d'una volta gli argomenti stessi, per esaminarli ora da un lato ora dall'altro, rendendo per tal modo alquanto malagevole quella visione dell'insieme e dell'unità, che competerebbe altrimenti, di per sè, a ciascuno di essi.

Importante per la sua precisione mi pare il raffronto che nella prima e nella seconda parte il Vossler fa delle dottrine teologiche e morali di Dante con quelle di San Paolo: dimostrando nel primo caso la coincidenza della dottrina esposta da Beatrice nel settimo del *Paradiso*, della redenzione e della resurrezione della carne, con quella di San Paolo: lo stesso misto, dice il Vossler, di sentimento del diritto e di sentimento d'amore, di sottigliezza e di amore. Ma la stessa dottrina si ritrova poi nel *Cur Deus homo* di Anselmo, e nella stessa *Somma teologica* di san Tommaso. A chi attinge Dante? Ecco un avvertimento notevolissimo del Vossler, e che può dimostrare l'accortezza, con cui egli procede ordinariamente in tale materia: « Tra gli scritti dell'Apostolo e i versi
« del nostro Poeta corrono più di 1200 anni. Eppure i
« pensieri del primo teologo cristiano, che è Paolo, con-

« tengono di sicuro quasi tutti i germi del sistema poste« riore. Se non che, quello che in Paolo si presenta « solo occasionalmente come opinione personale e in « forma di ammonimento, di giustificazione, di lettera « missiva, in Dante apparisce come l'esposizione ordinata « di un sistema dottrinale cattolico. Ancora mancavano « i dommi cattolici fondamentali: la dottrina della Tri« unità, la determinazione precisa della formola atana« siana del Dio-uomo, l'accomodamento semipelagiano « tra predestinazione e libertà del volere: ma c'è già da « per tutto nello spirito di Paolo quel miscuglio di con« cetto e di fantasia, che costituisce l'essenza della « teologia cattolica. Quello che fu specialmente paoli« niano, a poco per volta divenne la Chiesa universale. « Non da Paolo, ma dalla Chiesa Dante ha preso la sua « fede intorno alla redenzione: non da Paolo, che fu « quell'uomo religioso, non da Paolo in quanto persona« lità ecclesiastica. Appunto perciò, giacchè tra Dante e « Paolo sta tutta la Chiesa cattolica, differente si può « determinare l'influsso diretto dell'Apostolo sul Poeta, « o in generale trovarne uno siffatto » (p. 59). Questione non affacciatasi neppure una volta, nota lo stesso Vossler, al D'Ovidio nel suo saggio su *Dante e S. Paolo:* ma dalla quale non è dato prescindere senza rischio di ricostruire una genesi del tutto immaginaria della *Commedia.* E il Vossler infatti ha interamente ragione, e mette la mano sopra uno dei punti fondamentali per l'intelligenza della posizione storica dell'Alighieri.

La stessa avvertenza, come per san Paolo, va ripetuta per tutti gli altri maestri di religione e teologi; e vale come già per Gesù stesso. Tutti furono trasmessi al Poeta attraverso la Chiesa e si presentano quindi nella *Commedia* nel loro aspetto ufficiale e rap-

presentativo. « Può darsi che con l'uno e con l'altro « de' mallevadori della sua fede sia entrato in relazioni « di maggiore dimestichezza ; ma nelle cose principali egli « si assicura di contro a loro tutti un'altezza oggettiva « e indipendente, in quanto si colloca nel punto di « vista cattolico della Chiesa ». Alla Chiesa appunto bisogna pensare, come aveva già notato il Farinelli; alla Chiesa, a cui si appoggiava lo spirito di Dante, per trovare un senso nel detto del Goethe (e per quel tanto beninteso, che esso ha di vero): che « Dante ci apparisce « grande, ma egli aveva una civiltà di secoli dietro di « sè ». E la cura posta dal Vossler nel tracciare le linee principali della formazione del contenuto dommatico e morale del cattolicismo, è grande, sorretta da una piena e sicura intelligenza storica.

Combatte anche lui, col Moore e col Kraus, l'illusione, in cui solo la partigianeria e l'intelligenza possono ancora far incorrere, che Dante non sia stato un ortodosso cattolico. Nel *Paradiso* (V, 76-9) è la professione precisa della sua schietta fede cattolica. La *Monarchia*, fatta bruciare pubblicamente nel 1329, era un libro di dritto pubblico, non di religione; la misura presa contro di esso fu politica, non dommatica. È vero che egli ha una straordinaria famigliarità e una predilezione sorprendente per la Bibbia; ma ancora non si parlava di opposizione tra Domma e Bibbia. È anche vero che nel *De Monarchia* (III, 3) si sostiene che non la Bibbia dalla Chiesa, anzi la Chiesa riceva autorità dalla Bibbia; ma al tempo di Dante questo punto non aveva attirato ancora l'attenzione dell'ortodossismo. E fu il Concilio di Trento, sotto l'immediata impressione della Riforma, a rendersi conto dei pericoli di questa tesi, e si premunì contro di essa con i mezzi più radicali. Dante al suo tempo fu uno stretto

cattolico; e chiedersi se sarebbe stato tale anche oggi, dopo che s'è messo in chiaro, secondo il Vossler, il contrasto tra il domma cattolico e la Scrittura, e, non meno chiaramente, quello tra la Bibbia e i fatti storici della religione, o se non sarebbe piuttosto divenuto protestante o vecchio cattolico, è questione del tutto oziosa. Tanto, potrebbe anche pensarsi che non sarebbe stato nè cattolico, nè protestante, nè *altkatholisch!*

Non altrettanto esatto mi pare quello che il Vossler afferma del modo in cui Dante avrebbe considerato la natura razionale o meno del domma. Dante, egli dice, distingue nella chiesa la teoria dalla pratica: « Il domma « per lui è teoria e certezza scientifica; la politica di « fatto della Chiesa la rifiuta invece come deviazione « arbitraria dal domma. In ciò il nostro giudizio moderno « è fondamentalmente diverso. Per noi è proprio del con- « cetto del domma, che non possa essere logicamente « dimostrato. Esso è o illogico, e allora noi ci compor- « tiamo criticamente e indipendentemente dalla fede; « o per lo meno alogico, e allora ci risolviamo per la « fede dommatica più cieca. La differenza di questi « punti di vista, che qui noi dobbiamo solo constatare, « non spiegare, si rannoda alla differenza tra la gnoseo- « logia medievale e la moderna » (p. 78). Tutto questo non credo risponda pienamente alla verità storica. Dante, come, del resto, san Tommaso, non è mistico, ma non è neppure gnostico: e tanto meno può attribuirsi al medio evo in generale una teoria della conoscenza che faccia del domma, della verità religiosa, un prodotto di schietta ragione. Nella *Commedia* sono frequenti le dichiarazioni dell'indimostrabilità di taluni degli elementi essenziali della rivelazione [1], e tutta la costruzione

[1] Cfr. lo stesso VOSSLER, p. 221.

simbolica del Paradiso da Beatrice a san Bernardo dimostra appunto in Dante la convinzione dell' impotenza della ragione, come facoltà naturale (Virgilio) e come facoltà teoretica, anche illuminata dalla Grazia (Beatrice) a sollevarsi fino alla cima della verità religiosa. Che era anche la convinzione di san Tommaso. Proprio dell' indirizzo ortodosso a cui Dante appartenne fu di ritenere il domma in parte logico e in parte alogico. Era questa una tradizione patristica, che in Dante si ripercuote fedelmente.

E di questa tesi è conferma indiretta il bello e acuto studio che il Vossler fa del sentimento religioso di Dante, in relazione con la storia del sentimento religioso nel medio evo, specialmente in san Bernardo e san Francesco, e alla personalità di Dante, come carattere morale, come filosofo, come poeta. Dove consento per altro interamente con l' autore nel rilevare la prevalenza, propria del carattere spirituale di Dante, dell' interesse intellettuale e teoretico su quello mistico.

Per ciò che riguarda alla filosofia, il Vossler si contenta di un brevissimo cenno della filosofia antica e alessandrina: tanto che gli basti d' introduzione alla posizione storica di problemi propri della filosofia medievale. Ma, dato il disegno generale del libro, non sarebbe stata opportuna un' esposizione succinta delle caratteristiche principali del pensiero aristotelico, che fu fonte diretta di Dante, come si fa nello studio sulla genesi etico-politica? Non sarebbe stata opportuna anche per rilevare la profonda trasformazione che essa subisce nella scolastica?

In quanto alla teoria concettualista, applicata da Dante nelle sue ricerche sui concetti di nobiltà, Stato, Chiesa, moralità, arte, lingua, scenza e religione, non metterei senz' altro Abelardo con Avicenna, e non direi perciò

che Dante vada all'uno e all'altro debitore del suo metodo critico generale (157). Lo stesso Vossler soggiunge, che non possiamo credere che egli avesse coscienza del valore di Abelardo, che solo la ricerca più recente ha per la prima volta riconosciuto. « Sul dialettico francese « tanto lodato e tanto biasimato, il Voltaire del medio « evo, il nostro Poeta ha serbato un assoluto silenzio. Se « di proposito o no, chi lo sa? Ad ogni modo questi « era tal uomo da lasciar irresoluta la giustizia poetica « di un Dante tra Cielo e Inferno ». Ma bastava, credo, l'autorità di san Bernardo ad abbassare Abelardo agli occhi di Dante. Se non che è difficile che questi abbia avuto conoscenza degli scritti di lui; che se l'uomo gli fosse stato famigliare, la giustizia di Dante non sarebbe rimasta in forse sul posto da assegnargli; e nominato quasi certamente l'avrebbe nel poema. Ma in Abelardo c'è appena un appiglio alla teoria realistica del concettualismo, così come l'aveva formulata Avicenna, e sarà ripresa poi dai sistematori della scolastica, dai quali l'avrà imparata Dante, cioè Alberto Magno e l'Aquinate. Abelardo non fu certo un nominalista; ammise un fondamento all'universalizzazione dell'intelletto nella simiglianza degl'individui; ma di un universale *in re*, o *in multiplicitate*, in lui ancora non v'è traccia.

Diligente assai l'esposizione delle dottrine principali della scolastica tomistica e del modo in cui è messa a profitto da Dante. Nè meno esattamente l'autore rileva quanto della mistica francescana si appropria Dante nel *Paradiso*, notando bensì che questi si tiene ben lontano dalle conseguenze della mistica (individualismo, nominalismo, volontarismo e scetticismo); e che insomma l'influsso mistico sulla sua filosofia è secondario.

Assai delicata e sottile è pure tutta l' indagine con cui si chiude la prima parte del libro intorno agli studi, alle tendenze, al carattere di Dante filosofo, alle sue dottrine linguistiche; e su quello che il Vossler dice il gran segreto dell' arte dantesca, l' accordo e quasi il cospirare della sua fantasia poetica e della sua ragione speculativa.

Più addentro nell' anima di Dante ci fa penetrare gradatamente la storia della genesi etico-politica nella seconda parte di questo volume; dove la ricerca mi sembra diventare anche più accurata. Determinato nettamente quanto degli ideali danteschi si venisse già preparando nell'età classica[1]; squadrata con esatto acume l' indole dell' etica cristiana, quale prima è in Gesù, profondamente diversa per la sua apoliticità da quale se la raffigurerà il nostro Poeta, e quale è svolta poi in Paolo nel suo duplice aspetto di etica della fede (o amore di Dio) ed etica dell' amore (del prossimo), la quale ultima ha in Dante il sopravvento; attraverso lo sviluppo del pensiero etico-politico nelle dottrine di sant'Agostino, e del sistema dei peccati esposto da Gregorio Magno; e poi delle istituzioni monastiche, della filosofia trascendentale della storia, della moralizzazione allegorizzante della natura e della storia; infine del diritto canonico e delle idee dei pubblicisti si assiste al formarsi del pensiero morale e politico del medio evo classico, culminante

[1] Anche il Vossler, col MOORE, *Studies*, I, 156, ammette che Dante abbia letto la traduzione calcidiana del *Timeo*. Ma io ritengo sufficientemente probanti le ragioni addotte in contrario da chi ritiene ignoto anche questo dialogo al Poeta. Vedi l' ultimo scritto in proposito di G. LOMBARDO-RADICE nella *Rass. crit. d. letter. italiana*, XI (1906), 241-246: dove sono validamente confermati contro le osservazioni del FRACCAROLI (*Timeo*, Torino, Bocca, 1906), gli argomenti in complesso assai importanti del CAPPELLI, *Giorn. Dantesco*, II, 470 sg.

in Gregorio VII e Pietro Damiani. Dopo i quali comincia il periodo discensivo, che l'autore studia come la dissoluzione del mondo medievale nel tempo di Dante. Pone bene in rilievo l'importanza caratteristica dei problemi morali al sorgere del Cristianesimo. La speculazione pratica antica è tutta orientata verso l'interesse teoretico; e l'etica non si distingue ancora dalla politica. Nel periodo postaristotelico comincia la crisi: gli Stoici non solo spiccano nettamente la morale dal diritto, lasciando tra l'una e l'altro uno spazio libero, al moralmente indifferente; ma hanno già nella filosofia pratica una forte preoccupazione religiosa e morale. Ma è col Cristianesimo che si nega questo spazio del moralmente indifferente, e si assicura la preponderanza dell'etica religiosa e metafisica sull'empirica (in ispecie aristotelica), così nella vita pratica come nella teoria. Si può dire che l'etica prima del Cristianesimo fosse intesa come scienza naturalistica o puramente descrittiva; e che insomma la vera etica, la quale non può essere concepita prescindendo da ogni considerazione critica (di valore) e quindi metafisica, sia nata propriamente con esso, che legò strettamente i fini e la natura dell'uomo alla sua origine e ai suoi destini oltremondani. Che era un progresso, in quanto superava la considerazione meramente empirica dell'attività pratica, propria dell'antichità classica. Cicerone aveva posto la gran questione dello scambievole rapporto tra il buono, il giusto e l'utile. Ma il Cristianesimo ne rende possibile la soluzione, trattandola non più dal lato sociale e politico, bensì religioso e morale; ciò che induce appunto alla moralizzazione della storia e della stessa natura. Questo progressivo costituirsi del pensiero politico-morale del cattolicismo è disegnato dal Vossler a grandi linee, ma con mano maestra. Forse anche qui è alquanto esagerata

la tendenza smoralizzatrice o naturalistica di Abelardo: ma è perfettamente conforme al vero il giudizio sull'interna contraddizione del semipelagianismo tomistico; che non direi per altro eclettismo: perchè in Tommaso la contraddizione o la violenta conciliazione delle dottrine opposte non è intrinseca alla sua stessa filosofia, così nella morale, come nella metafisica, nella psicologia ecc., ma tra la sua filosofia e il contenuto delle sue credenze dommatiche. La sua tendenza, in realtà, è schiettamente aristotelica, cioè immanentistica. Ed è anche verissimo ciò che si osserva (p. 457) non della consapevolezza, ma della indimostrabile istintiva sicurezza, con cui Dante ha sentito che con le distinzioni tomistiche non era risoluta la gran questione da lui stesso affrontata nel c. XX del *Paradiso.* Ma quel senso d'insoddisfazione verso le argomentazioni razionali, con cui dovevasi cercare di salvare l'uno e l'altro termine del problema, l'azione naturale e la divina, io non direi che contraddistingua lo spirito di Dante da quello di san Tommaso: perchè ci sono casi, in metafisica, nei quali Tommaso s'induce a confessare l'impossibilità di raggiungere razionalmente la verità: p. e., pel domma della creazione.

Il netto distacco di Dante dal tomismo è nel pensiero politico. Pel quale il Vossler fa uno studio, al solito, succinto ma approfondito delle idee del *De Monarchia*, in relazione con la pubblicistica contemporanea, traendo nuovo partito dagli studi dello Scholz e del Finke, e soffermandosi segnatamente sulle dottrine sostenute volta a volta da Egidio Romano, il quale, se abbandonò l'incertezza del maestro san Tommaso, tra la teoria della *cooperatio humana*, propria del potere imperiale e in genere temporale, e quella dell'immediata origine divina,

propria del potere papale (posizione equivoca, di cui si dovevano più tardi prevalere nel sec. XVI Suarez e Mariana) non si attenne sempre alla stessa tesi.

Ma nel *De renuntiatione Papae,* dopo il rifiuto di Celestino, difese il partito di Bonifazio contro quegli avversari, che si appellavano alla dottrina tomistica della *plenitudo* e intrasmissibilità del potere pontificio: e lo difese distinguendo nel potere stesso una parte formale e una materiale, l'*ordo* del potere, e la *iurisdictio:* quello legge divina; questa, propria di tale o tal altra persona, soggetta alle determinazioni puramente umane. In un altro libro, invece, *De ecclesiastica sive de summi Pontificis potestate,* scritto dopo la bolla *Unam Sanctam* di Bonifazio del novembre 1302, e come è stato dimostrato dallo Scholz e dal Finke, sulle tracce, in parte, di essa, va molto più oltre: identificando la persona del papa col suo ufficio, anzi con la Chiesa, argomentando, nota il Vossler, da nominalista dove prima aveva argomentato da concettualista [1]. Nel *De regimine principum,* infine, scritto per l'educazione del principe ereditario di Francia, abbozzò, da aristotelico empirico, l'immagine del moderno stato territoriale dinastico. Una banderuola, insomma, in cui non è inverosimile che qualche volta s'incontrasse Dante. Il quale politicamente fu suo dichiarato avversario.

Quando il Vossler scriveva questa parte del suo libro, il p. Boffito non aveva ancora pubblicato il *De ecclesiastica potestate* [2]: ma dalla estesa esposizione che ne aveva fatto già lo Scholz (1903) egli ha potuto

---

[1] Sulla interpetrazione fatta dallo Scholz della dottrina egidiana in questo trattato, vedi tuttavia le osservazioni del CIPOLLA, in *Riv. stor. italiana,* 1904, an. XXI, vol. III della 3ª Serie, pp. 422-23.

[2] *Un tratt. ined. di E. Colonna,* con introd. di G. U. Oxilia, Firenze, Seeber, 1908.

ricavare questa importante osservazione. « Chi paragoni, egli dice, il *De eccl. pot.* di Egidio col *De Monarchia* « in più d' un luogo deve supporre che il « trattato del Poeta sia stato scritto con speciale ri« guardo a quello del frate agostiniano e che miri alla « confutazione di esso. Come il *De eccl. post.*, anche « il *De Monarchia* si divide in tre parti; come lì nella « prima parte si tratta dell' essenza e del fine del potere « pontificio, così qui dell' essenza e del fine del potere « imperiale. Nella seconda parte, alla dimostrazione di « Egidio che tutte le cose temporali stanno *sub dominio* « *et potestate ecclesiae,* corrisponde in Dante la dimo« strazione che all' imperatore romano spetta la signoria « mondana su tutta la terra. Nella terza infine ve« diamo sì Egidio e sì Dante occupati nella confu« tazione dei singoli argomenti dell' avversario. Se si « scende fino ai particolari, s' incontra in Egidio una « lunga serie di tesi, alle quali si han poi nel *De Mo*« *narchia* le antitesi immediate. Insomma su tutto il trat« tato del nostro Poeta, senza che vi sia mai richiamato « per nome, si stende l' ombra di Egidio » (p. 462). Dunque, secondo il Vossler, non contro la bolla *Unam Sanctam* è diretto il libro dantesco, ma contro il trattato egidiano, che dipende da quella.

Il Vossler non crede che Dante possa avere conosciuto gli scritti dei pubblicisti francesi, che sostennero contro Bonifazio le ragioni di Filippo il Bello (i più importanti dei quali, più affini al *De Monarchia,* sono la *Quaestio in utramque partem,* la *Quaestio de potestate Papae* e il *De potestate regia et papali* di Giovanni da Parigi): tutte le coincidenze e somiglianze tra quegli scritti e l' opera dantesca potendosi spiegare con la comunanza dell' avversario e lo scopo di confutare il trattato egidiano o la bolla di Bonifazio. E nella pubblicistica

francese un senso della realtà e del diritto positivo, che sarebbe strano come Dante ne dovesse poi accogliere tanto poco, per non dir niente. Nè anche, per altro, egli si sente di affermare con certezza che il *De Monarchia* sia una vera e propria confutazione del *De eccl. pot.* « Per scrivere », egli dice, « un trattato speciale in con« traddizione di un trattato altrui, come press' a poco « fece Guido Vernani nella sua *Reprobatio* del *De Mo« narchia* dantesco, il nostro Poeta non era abbastanza « piccolo, maligno, meschino ». E poi, senza dubbio, oltre lo scritto di Egidio, egli deve aver conosciuto e tenuto presente nella sua polemica qualche altro lavoro di pubblicisti italiani contemporanei; ciò che al Vossler pare assai verisimile pel trattato *De regimine christiano* di Jacopo da Viterbo, tomista (il cui trattato inedito è analizzato dallo Scholz e dal Finke); e che a Dante fossero noti i trattati di Enrico da Cremona « oggi difficilmente potrebbe più mettersi in dubbio ». La deduzione metafisica che nel *De Monarchia* si fa delle duplicità dei poteri dell'unica legge divina, molto bene potrebbe esser diretta contro la dimostrazione filosofico-giuridica teologizzante fatta da Jacopo da Viterbo dell' unità del potere.

Non soltanto nel *De Monarchia* Dante si sarebbe messo contro Egidio. Oltre il giudizio sulla legittimità del rifiuto di Celestino, oltre la dottrina dell' essenza della nobiltà, un altro punto divise i due scrittori: ossia il fatto dell' abolizione dei templari, illegalmente voluta da Filippo il Bello, e in cui Egidio fu strumento del volere del re: ma condannata da Dante, appunto come illegale: *sanza decreto* (*Purg.* XX, 92). E in tutti questi casi osserva il Vossler, Dante s' è astenuto di fare il nome del suo avversario [1]. « Manifestamente egli ha

(1) Lo cita una volta in *Conv.*, IV, 24, ma come un' autorità.

« voluto combattere e colpire sempre solo l' opinione e
« il fine politico, ma non l' uomo, verso il quale, come
« frate austero e il più celebre scolare di Tommaso, egli
« doveva sentir riverenza ».

Pure, nonostante la sua risoluta opposizione all' indirizzo tomistico in politica, nè anche in questa parte il Poeta, secondo il Vossler, è riuscito a superare la sua soggezione scientifica. Non era riuscito al domenicano Giovanni da Parigi, per quanto convinto avversario di ogni potere temporale del Papa, e mente di critico e di giurista: non vorremo aspettarci, dice il Vossler, che ci riuscisse un poeta e un sognatore politico. « Così Dante
« ha conservato senz' altro perfettamente le distinzioni
« tomistiche di diritto divino, naturale e umano, i con-
« cetti di felicità terrena et eterna come fini dello
« Stato temporale e dell' ecclesiastico, l' ideale monar-
« chico, l' idea cattolica dell' impero universale, e soprat-
« tutto l' intero apparato della argomentazione teologica
« e deduttiva. Considerato dal punto di vista meramente
« logico, il suo *De Monarchia* è uno scritto da un capo
« all' altro tomistico. Antitomistica e antiscolastica era
« bensì la tendenza e la fede politica, ma tomistici i con-
« cetti *(Begriffsbildung)*, tomistica la disposizione, tomi-
« stico il metodo ».

Così il Vossler si apre la via a studiare l' elemento umanistico e mistico dello spirito dantesco: ossia l' influsso esercitato su di esso dalle correnti antiscolastiche del tempo suo. Le quali si riflettono nella sua polemica politica antipapale, nella sua dottrina della teoria dell' amore spirituale [1], e nella teoria che egli si appropria dai mistici, e sfrutta nella sua costruzione fantastica del *Para-*

---

[1] In questa parte il Vossler torna ad esporre e chiarire le idee già sostenute nell' opuscolo *Die philos. Grundlagen zum süssen neuen Stil*, Heidelberg, 1904.

diso, dei gradi dell' elevazione dell' anima a Dio. Donde il passaggio allo studio diretto della personalità del Poeta, come amante mistico, come peccatore nel periodo del suo traviamento morale, come patriota, e cittadino, e uomo politico, considerato nelle sue idee, nel suo sentimento, nella sua coscienza etica e nel suo temperamento.

Certamente questa attinenza tra l' elemento antitomistico del *De Monarchia* e di tutto il pensiero dantesco e il movimento francescano ed ereticale, e in generale mistico, che fu sempre nel medio evo antiscolastico, è innegabile. E il Vossler la lumeggia sapientemente, giovandosi anche qui dei migliori studi che si hanno sul proposito, sollecito sempre di attenuare le esagerazioni altrui, come quelle del Kraus e del Huck intorno all' azione di Ubertino da Casale su Dante. Dove mi pare tuttavia che al Vossler siano sfuggiti gli studi italiani del Cosmo [1] e del Tocco [2].

Ma si può distinguere, come fa il Vossler, così nettamente tra la logica del *De Monarchia* e la tendenza e la fede politica, ond' è animato in esso il pensiero dantesco? L' indipendenza dello Stato e la sua piena autarchia vi è così fortemente proclamata, così consapevolmente contrapposta al trascendentalismo politico della scolastica, e della dottrina cattolica in generale, che, a parer mio, bisogna riconoscere in questa parte un vero sdrucito nel tessuto speculativo del pensiero dell'Alighieri. Il *De Monarchia*, ho detto altrove, è il primo atto di ribellione alla trascendenza scolastica. C' è il metodo, e c' è l' apparato tomistico; ma la dottrina non

---

[1] *Le mistiche nozze di S. Francesco con madonna Povertà*, nel *Giorn. dantesco*, VI, 50 sg.

[2] *Polemiche dantesche* (Kraus e Grauert), nella *Riv. d' Italia* del luglio 1901, pp. 434 sg.

è più quella: dentro la vecchia veste c'è una persona diversa. Lo Stato viene ad acquistare, come formazione naturale, un valore intrinseco che in Tommaso e in tutti i tomisti non ha e non può avere.

L'ultimo argomento toccato dal Vossler concerne la cronologia della *Commedia:* una, di certo, delle più grosse quistioni dantesche, nella quale il Vossler non pare che pretenda più che accennare la propria opinione, che è quella più comune convalidata dal Kraus e dallo Zingarelli. Secondo lui, il poema non può essere stato cominciato prima del 1313, dopo la morte di Enrico VII. « Questa congettura, che per me è personale cer« tezza, è resa verosimile da una serie di ragioni e« sterne, ma con sicurezza decisiva e obbiettiva non « può essere nè dimostrata, nè respinta ». Le ragioni addotte sono che la costruzione della *Commedia* non ha soltanto presupposti etico-politici, ma anche religiosi e filosofici; onde bisogna ritenerla posteriore non solo alla *Vita Nuova,* ma anche al *Convivio* e al *De vulgari eloquentia* (1305-1308). Poi, nella *Commedia* s' incontrano allusioni a fatti, i più recenti dei quali cadono nel 1316 e perfino, probabilmente, nel 1319, e, ciò che ha un peso specialmente grave: già nel canto XIX dell' *Inferno* è un accenno profetico alla morte di Clemente V (aprile 1314). È nota la supposizione del Barbi, e di altri che oppugnano tale cronologia, che questa ed altre allusioni siano state aggiunte dal Poeta più tardi, dopo avere scritto l' *Inferno.* « *Kleinliches Philologenge-« rede!* » esclama il Vossler. « Dante sarebbe stato capace « di impiantare volentieri un inferno a posta per i « papi Bonifazio e Clemente. Ma per prendere alle spalle « una fredda vendetta di loro, e per mandar costoro, « suoi mortali nemici politici, al diavolo per via di

« correzioni, aggiunte e note, presso a poco come un « rattrappito professore ne dà ancora una di dietro ad- « dosso al suo collega, in un' appendice, per questo « Dante non era... abbastanza filologo! ». Chi lo sa? Io non sarei così sicuro ad affermarlo; se anche deve ammettersi per sicuro che i versi 79-84 (anzi veramente i soli vv. 79-81) del XIX dell' *Inferno* non abbiano potuto essere scritti se non dopo il 20 aprile del '14[1]. Ma io domando: se l' *Inferno* nel 1314 era stato già scritto e non pubblicato, e al luogo dei vv. 79-81 di quel canto era espresso un pensiero non compatibile più col fatto quindi avvenuto della morte di Clemente V, o perchè Dante, senza esser nè professore nè filologo, non doveva ritoccare quel particolare, che forse non era più opportuno nè rispondente alla storia, senza per nulla accrescere la pena già potuta benissimo fulminare da Nicolò III contro il pontefice ancor vivo nei versi 82-84?

Io non riesco a vedere come la figura del Poeta magnanimo possa essere menomamente impicciolita da una siffatta supposizione. Con che non voglio dire che la cronologia del poema sia altra da quella che sostiene il Vossler; la quale anzi pare anche a me la più probabile. Ma soltanto, che questa è una delle questioni dantesche, che si potrà continuare sempre a dibattere, senza pervenire a una soluzione che non sia, come altre parecchie, affatto problematica.

1909.

---

[1] Il Troia non lo credeva; e non lo crede nè anche il PARODI, *La data della composizione e le teorie politiche dell' Inferno e del Purgatorio di Dante*, Perugia, 1905 (estr. dagli *St. romanzi*) p. 8; e *Bull. d. Soc. dant. ital.*, N. S. XV (1908), pp. 46-7.

2

Il secondo volume con cui si è compiuto quest' eccellente lavoro [1], è anch' esso questo diviso in due parti: la prima consacrata all' analisi degli elementi che concorsero all' educazione letteraria di Dante e alla posizione del problema estetico della *Commedia;* onde si esaurisce la ricerca del primo volume intorno alla genesi del poema; la seconda all' analisi estetica di questo, ossia della soluzione che Dante diede al suo problema. Il primo studio, analogamente a ciò che il Vossler aveva fatto per le idee religiose, etiche e politiche, è una storia di tutti gli antecedenti letterari che hanno una reale attinenza con la Divina Commedia, o meglio con lo spirito di Dante prima che si accingesse alla composizione del poema, fino alle prime prove artistiche di Dante stesso anteriori al poema; anzi fino al poema considerato quale documento dell' influsso esercitato su Dante dallo studio degli antichi: di tutto ciò, insomma, che letterariamente è presupposto dalla Divina Commedia, ma che non è la Divina Commedia. Questa è, a mio avviso, la parte migliore dell' opera, benchè non sia da aspettar-

---

[1] *Op. cit.*, vol. II in due parti: *Die literarische Entwiklungs — geschichte* e *Erklärung des Gedichtes*, 1908 e 1910.

sene rivelazioni inattese, trattando una materia intorno alla quale s' è tanto lavorato. Ma l' autore si muove in questo vastissimo campo delle così dette fonti o dei precursori di Dante con agilità e sicurezza; domina con un saldo concetto dell' originalità di Dante e della sua esatta posizione nella storia letteraria tutti i problemi, che trasceglie e ordina con grande accorgimento ed elegante dottrina, e risolve con piena cognizione degli studi più recenti e con delicato acume critico. Il piccolo volume raccoglie così in giusta prospettiva il larghissimo sfondo letterario del poema dantesco, e libera l' analisi estetica successiva da ogni discussione estranea al vero mondo dell' arte. La libera, almeno nell' intenzione dell' autore; il quale, al principio della seconda parte, dichiara di voler considerare l' opera d' arte soltanto come opera d' arte, e che la sua interpetrazione della Divina Commedia sarà unicamente « analisi estetica o critica letteraria ». Ma che la liberi effettivamente, e che il Vossler riesca a chiudersi nella pura critica letteraria o analisi estetica in quest' ultima ed essenziale parte della sua opera, io mi permetto di dubitare guardando al tenore della sua interpetrazione. La quale, se ha il grandissimo pregio di riprendere la tradizione del De Sanctis, ha anche il difetto di non purificare l' interpetrazione del grande critico degli elementi che non erano coerenti allo spirito di essa, anzi di accentuarli maggiormente, mettendone più in luce l' incoerenza rispetto all' indirizzo critico fondamentale.

Il principio di questo indirizzo, come lo formulò il De Sanctis in uno dei suoi momenti teorici più felici, è che il contenuto come antecedente o dato del problema artistico è il contenuto astratto, o contenuto naturale dell' arte; e che esso « vive e si move nel cervello del-

l'artista » e diventa forma, la quale « è perciò il contenuto, esso medesimo, in quanto è arte »[1]. In altri termini, il solo reale contenuto di un'opera d'arte non è il contenuto, ma la stessa forma in cui esso si scioglie e vive. E però, appena si entri a considerare un dato contenuto — il mondo che s'agitava nello spirito d'un poeta — come astratto contenuto, si è già fuori della realtà, a cui si rivolge la critica, che è la realtà dell'arte. La storia del contenuto di un poema, qual'è quella indagata sistematicamente dal Vossler può esser fatta, ma per essere dimenticata. Serve cioè solo ad affiatarci con lo spirito del poeta; dove, realizzato che sia, non c'è più l'attuale coscienza storica della propria genesi, ma solo quella data creazione vivente che è il poema. Quindi è che la interpetrazione estetica, o la vera critica letteraria, presuppone la storia come propria condizione indispensabile, ma è la negazione della storia, che le è servita di scala a salire al piano che è suo. Di qui due corollari essenziali, che sono due canoni capitali della critica:

1. che non c'è propriamente una storia delle forme artistiche, e cioè dell'arte, ma solo dell'astratto contenuto dell'arte;

2. che non c'è un contenuto per sè estetico o inestetico.

E quando si applicano questi due canoni in tutto il loro rigore, allora soltanto si è recata in atto una critica estetica, libera e indipendente dalla indagine storica che essa presuppone. Allora soltanto si resta fedeli al concetto dell'indipendenza dell'arte. Ma questi due corollari del suo principio critico furono dal De Sanctis violati sempre, non solo nel suo generale con-

---

[1] *Nuovi Saggi critici*, Napoli, Morano, 1911, pp. 239-40.

cetto di storia letteraria, e in una tendenza costante e generale del suo giudizio critico, ma anche, e in particolare, nel concetto che egli ebbe di un certo valore (estetico) storico della Commedia e nella interpetrazione estetica che ne svolse magnificamente nel settimo capitolo della sua *Storia,* a cui il Vossler s' è ispirato. La quale *Storia* è bensì una storia dello spirito italiano, quale si rispecchia nella nostra letteratura, ossia del contenuto di questa; ma non così correttamente concepita ed eseguita da non confondere spesso quello che è svolgimento e progresso del contenuto della letteratura con un assurdo svolgimento e progresso della stessa letteratura. Tema che bisognerà una volta studiare e mettere in chiara luce; ma che non può essere questo il luogo di approfondire. Domina in tutta la critica del De Sanctis il concetto delle molteplici forme letterarie e artistiche diverse (laddove la forma non può essere che una); e questo errore gli rende possibile la costruzione di una storia letteraria in quanto storia dello svolgimento della forma. Tipico quello che egli disse del «progresso delle forme» a proposito del suo paragone tra il Manzoni e lo Zola [1], confondendo in questo caso, come ogni volta che gli accadde di vedere una vera e propria storia dell' arte, e quindi pregi e difetti in relazione a certe forme storiche di cultura, poetica e poesia, ossia contenuto e forma. Giacchè è evidente che la poetica non appartiene alla forma di uno spirito poetico, sibbene all' antecedente di esso, che ne è il contenuto.

Il giudizio del De Sanctis sulla Divina Commedia guarda a quest'opera quale, contro le intenzioni del poeta, si stacca dalla poesia allegorica medievale, facendo sentire «per

[1] *Scritti vari,* II, 80. Cfr. sopra pag. 68.

la prima volta la vita nel mondo moderno »; specialmente nell'Inferno, dove Dante rappresenta in forme colossali e pur naturali tutte le passioni umane, popolando il regno dei morti di una moltitudine di anime vive, in mezzo alle quali torreggia Dante, il più vivo, il più appassionato tra tutti. « Queste grandi figure », dice il De Sanctis conchiudendo l'analisi dell'Inferno, « là sul loro « piedestallo rigide ed epiche come statue, attendono l'ar- « tista che le prenda per mano e le gitti nel tumulto della « vita e le faccia esseri drammatici. E l'artista non fu « un italiano; fu Shakespeare ». Dante, insomma, come energia poetica, animatrice della vita nel mondo dell'arte, rappresenta quasi un anello intermedio tra l'allegoria morta di un Brunetto Latini e il vivente dramma di Shakespeare: una vita, che trionfa della morte, ma solo fino a un certo punto; e s'illanguidisce via via nel poema, dall'Inferno al Paradiso. « Gli è come un an- « dare dall'individuo alla specie e dalle specie al genere. « Più ci avanziamo, e più l'individuo si scarna e si gene- « ralizza. Questa è certo perfezione cristiana, è morale; « ma non è perfezione artistica... Innanzi alla porta del « Purgatorio scompare il diavolo e muore la carne, e « con la carne gran parte di poesia se ne va ». Nel Paradiso poi « siamo all'ultima dissoluzione della forma ». L'immaginazione diventa un semplice lume, un barlume, muore [1].

Orbene tutto questo giudizio è in contraddizione col principio della critica desanctisiana; e quando dalle astratte generalità passa all'analisi concreta della Commedia nel suo interno svolgimento, il grande critico vede benissimo che l'allegoria di Dante non è più allegoria; che la corpulenza, l'individualità dell'Inferno, se non

[1] *Storia*, ed. Croce, I, 201, 155, 203, 225-6, 242-3.

è una corpulenza nè un'individualità metaforica, non vien meno nel Purgatorio nè nel Paradiso; e che la vita (o la carne che si dica) non se ne va col diavolo. Perchè la vita non è soltanto il tumulto della passione, che vive nell'Inferno, ma è anche quella età «che le passioni «si scoloriscono e l'esperienza e il disinganno tolgono «le illusioni, e, scemata la parte attiva e personale, «l'uomo si sente generalizzare, si sente più come ge-«nere che come individuo. Spettatore più che attore, «la vita si manifesta in lui non come azione, ma come «contemplazione artistica, filosofica, religiosa»: che è l'ideale del Purgatorio. E anche l'ascetismo o misticismo del Paradiso «non è dottrina astratta, è una forma «della vita umana»[1]. E insomma la differenza fra le tre cantiche, essendo differenza di contenuto, è estranea alla realtà estetica; e dalle varie determinazioni della materia cantata dal poeta non se ne può trarre argomento di sorta per una determinazione e valutazione del suo canto. E com'è imparagonabile l'Inferno col Paradiso, così è imparagonabile Francesca con Giulietta; e nessuno Shakespeare potrà mai fare scendere le figure dantesche dal piedistallo su cui le eresse la fantasia del poeta, per gittarle nel tumulto della vita; poichè tutta la loro vita è lì appunto, su quel piedistallo, da cui non possono scendere se non per cascare nell'abisso del nulla.

Il Vossler, che più profondamente del De Sanctis ha potuto indagare la storia della poetica medievale, a cui si rannoda l'Alighieri, è anche più del De Sanctis preoccupato delle difficoltà che le teorie del genere apocalittico e allegorico creavano al problema estetico. E più del De Sanctis aguzza lo sguardo per

[1] *Storia*, I, 201, 222.

iscorgere fino a che punto Dante riuscì a vincere cotali difficoltà, assegnando anche lui pertanto alla Commedia un posto determinato nello svolgimento storico delle forme artistiche, e graduando il valore delle singole parti del poema in ragione della libertà maggiore o minore della fantasia del poeta dalle sue preconcette e false teorie artistiche. « Come opera d'arte », egli dice fin da principio, « e soltanto come opera d'arte la Commedia « è originale; soltanto nella storia dello svolgimento « dell'arte essa ha prodotto qualche cosa di nuovo: e « ciòè il superamento e la conciliazione degli stili imper- « fetti del Medio evo, ossia dell'apocalittica e dell'alle- « goria » (p. 914). Dov'è manifesto l'errore della concezione storica dell'arte, proveniente dalla confusione tra poesia e poetica.

Anche pel Vossler il problema estetico della Commedia si pone in questi termini: fin a che punto l'allegorismo e in generale i pregiudizi artistici permettono al Poeta di far vera poesia? Anche pel Vossler la poesia vera sta nella figura; e nel figurato, dove esso s'imponga, c'è soltanto la interruzione, l'assenza della poesia; la quale si ristaura appena si torna a stendere il velo sul mondo allegorico, e la fantasia si riassorbisce nella sua plastica figurazione. Il poema comincia, e secondo il Vossler deve cominciare, con un dualismo che è un controsenso: perchè la visione deve irrompere nell'al di là divino, presupponendo perciò un al di qua non divino. « Ma il non divino *(Ausser- « göttliche)*, appunto perchè tutto è divino, non è nè « pensabile nè intuibile ». Quindi il punto di partenza della Commedia, dice il Vossler, è il punto più debole del poema; e « i primi versi, se ben si considera, « sono i più brutti che Dante abbia mai scritti... Nel « mezzo del cammino di nostra vita, comincia il Poeta,

« mi ritrovai in una selva oscura, paurosa. Come fra il « sonno, io mi ero sperduto smarrendo la via diritta. Ora « il mezzo del cammin di nostra vita significa, come sap« piamo dal *Convivio,* IV, 24, l'età di 35 anni. E la « selva oscura, come si può ricavare dallo stesso luogo, « gli erramenti della nostra natura, le deviazioni dal « sentiero della virtù e della verità. Il viandante, dun« que, se lo si prende alla parola, si muove su una « doppia strada: sulla via naturale di un' età della vita « e su quella etica di una condotta della vita. La con« traddizione non è tolta nè anche dal dire la prima « strada cammino, e la seconda via. Perchè il cam« mino della vita non sta in un qualsiasi rapporto intui« bile con la via della personalità o del carattere. Il « primo ha per meta la vecchiaia o la morte, la seconda « i peccati o la virtù. Egli è che Dante non ha avuto « vivo innanzi e intuibile nè la vita come un cammino, « nè i peccati come una selva, nè la retta condotta della « vita come una via. Egli ha pensato tutto ciò solo astrat« tamente e in questi versi ha espresso una arbitraria « costruzione tra concettuale e fantastica, ma nè un « pensiero filosofico, nè un' immagine poetica ». Così, in generale, tutte « le astratte determinazioni concettuali » saranno le parti più deboli della Commedia, perchè spezzeranno il corso della fantasia. Tutto il meccanismo tecnico della scena, in cui Dante metterà il suo mondo, tutta la parte scientifica concettuale, ond' egli sorreggerà le creature della sua fantasia, saranno la parte morta del poema. Bisogna così, nel primo canto, attendere l' apparizione di Virgilio per avere in faccia le prime fresche aure della vita poetica. Allora « la « selva allegorica, il colle della virtù, la piaggia diserta, « le fiere del peccato, in breve, tutta quella scena car« tacea *(papierne Szenerie)* sparisce e rivive ancora un

« istante nella amichevole conversazione dei poeti stretti
« dall' affinità loro spirituale. Dante che testè era ancora
« l' umanità astratta e aveva gridato il suo *Miserere di*
« *me!* al contatto del Cantore in persona dell' Eneide
« diviene a un tratto lui. E quegli che prima esce in un
« grido di giubilo e s' esprime da lui, è il poeta, l' alunno
« delle Muse. Egli dimentica la situazione costruita,
« dimentica il suo viaggio, e vede soltanto Virgilio:

« Or se' tu quel Virgilio? »[1]

In queste prime battute della critica vossleriana mi pare già si scorga nettamente il suo carattere astratto: donde tutto il suo pregio e il suo difetto. Poichè essa coglierà benissimo, come in questo caso del primo apparire di Virgilio, quegli elementi dell' arte dantesca che, erompendo dalla personalità immediata di Dante, pare si sottraggano alla generale visione allegorica e si stacchino dallo sfondo voluto e costruito intellettualmente dal poeta. Ma lascerà cadere molta parte dell' opera, quasi semplice *papierne Szenerie,* facendo un taglio, che sarebbe legittimo se i presupposti di questa critica fossero esatti, e se, al postutto, il taglio riuscisse possibile. Giacchè questo appunto è notevole: che, come già al De Sanctis, nè anche al Vossler questo taglio netto tra le creature della fantasia dantesca viventi di vita propria, chiuse in sè e perfette, come individui, e creature che siano ombre di concetti, inintelligibili per se stesse, e però allegoriche nel preciso senso della parola, riesce di farlo: come in generale non è possibile dire dove finisca la fede, la teologia, la scienza, il senso figurato, l' opera dell' intelletto, e dove cominci la vita, la passione, l' impeto vivo della personalità, il concreto della

[1] *O. c.*, pp. 953-4.

realtà: per la semplicissima ragione che tutto ciò nella fantasia di Dante è fuso in una sola vita; e anche qui la luce è gioia e vita in quanto rompe le tenebre, e la vita è vita in quanto trionfa della morte: e i due termini hanno la loro realtà nella loro inscindibile unità. Noi non possiamo staccare l' Inferno dalle altre due cantiche, nè il centro passionale della personalità dantesca dal mondo della sua cultura scolastica che è pure la sua anima. E ogni vivisezione che noi facciamo della sua opera, annulla la vita del suo spirito, perchè quivi tutto è unito e uno.

Il genere allegorico è una falsa categoria estetica; e sta bene: questo è un errore della poetica dantesca. Ma quando quest' uomo, formato a questa falsa poetica, raffigura il torbido rimescolio delle passioni dentro la cieca anima peccaminosa nell' oscurità di una selva selvaggia e la disperazione di quell' anima nella paura di chi si smarrisce in quella selva, egli non pensa più il falso concetto dello stile allegorico, ma intuisce lo smarrimento e la disperazione dell' anima umana in una forma, che non è più, a rigore, stile allegorico, benchè si dica tale. Perchè l' allegoria è la dualità tra figura e figurato, come si esprimeva il De Sanctis; e questo dualismo non c' è, nè ci può essere mai, se non per chi creda che una figura (un' espressione qual si sia) abbia un significato per sè, e creda p. e. che la parola « agnello » dica sempre lo stesso, così nella favola del lupo e dell' agnello come nella proposizione: Tizio è un agnello. La selva dantesca non è una selva, perchè Dante non l' intuisce come selva; e il cammino della vita e la diritta via non si contraddicono perchè « cammino » è tempo, e « via » è la vita dell' anima verso la luce (fuor dell' oscurità della selva); e non ci può essere contraddizione fantastica

nel dire che a un certo punto del tempo uno si ritrovi in una tale situazione spirituale da non veder più che buio innanzi a sè. *Wenn man ihm beim Worte nimmt*, ha detto il Vossler. Ma questo *Wort* appunto non esiste, come il Vossler sa benissimo; perchè ogni parola riceve in ogni caso il suo significato dal contesto [1].

Nè Virgilio è soltanto il poeta, quando Dante esce nel suo grido tra di meraviglia, d'entusiasmo e di reverenza: « Or se' tu »? Nè Dante perciò torna Dante, innanzi a lui, per essere il semplice alunno delle Muse. Perchè quando Dante attribuisce alle Muse e a Virgilio e a se stesso un ufficio altamente didattico e morale, non fa il pedante, ma dice da senno, e crede con tutta l'anima alla solenne missione della poesia.

Virgilio è veramente per lui il savio gentile, e questo è il suo maestro di bello stile, il suo autore; come Dante, crede sincerissimamente alla serietà del mondo della sua visione. E il De Sanctis con felice inconseguenza disse: « Supporre che esso fosse una figura, « una forma trovata per adombrarvi i suoi concetti scienti- « fici, è un anacronismo, è un correre sino a Goethe » [2]. Ogni figura dantesca spogliata di questo significato che Dante vedeva tralucere attraverso di essa, è dimezzata e tolta dal vero mondo in cui essa nacque e vive della vita ispiratale dal suo creatore. E però, in generale, non divido tutto il disdegno dell'acuto e geniale critico per quei filologi che egli continua a fulminare, assai più che il De Sanctis non facesse, degli strali della sua ironia, perchè s'affaticano a scoprire il senso di certi

---

[1] Già, quand'anche la *diritta via* si dovesse intendere (e non è possibile per l'aggettivo *diritta*) come via materiale nello spazio, è appunto legge della rappresentazione sensibile che ogni fenomeno sia nell'intersezione delle due linee diverse del tempo e dello spazio.

[2] *Storia*, I, 160; cfr. pp. 167, 175.

simboli danteschi, pur convenendo anch' io che dove il simbolo non è chiaro ivi è un difetto incontestabile del poeta. Ma, che cosa è chiaro e che cosa è oscuro? Se chiaro fosse quello che facciamo tale e oscuro quello che non abbiamo chiarito?

Il concetto del Paradiso è definito dal Vossler addirittura per un controsenso poetico. Perchè? Tema del paradiso è il senso religioso e l' intuizione della divinità: e si svolge in guisa che il senso diventi sempre più profondo, l' intuizione sempre più immediata. « Qui « i due stati, del senso e dell' intuizione, si compene« trano scambievolmente, finchè confluiscono e s' imme« desimano affatto nella totalità di Dio, sì che l' amore « diviene tutto conoscenza, e la conoscenza tutta amore. « La vita dell' anima scorre sempre più chiara e più « dolce e giunge alla quiete. Il volere cessa di volere, « in quanto rinunzia al temporaneo, respinge ogni par« ticolare, accoglie in sè immediatamente, e però in for« ma di sentimento, l' universale e l' eterno, e diviene « pura sensazione. Il pensiero cessa di pensare, libe« randosi dalle mediazioni sensibili e logiche, sorpassa « i limiti tecnici della teoria della conoscenza, si eleva « al di sopra di sè stesso e nell' estasi si fa uno col suo « oggetto ». Questo il tema. Ora, si chiede il Vossler [1]: « come può lo spirito umano concepire una simile tra« scendenza, deificazione di se medesimo? Egli non può « nè escogitarla, nè rappresentarla; nè mettersela innanzi « scientificamente, nè artisticamente. Egli può soltanto « sperarla, desiderarla, presentirla. Perciò l' oggetto del « Paradiso non è argomento nè di trattazione scientifica, « nè di poesia rappresentativa o narrativa. Non poteva

[1] *O. c.*, p. 1159.

« attecchirvi nè un dramma nè un epos, ma solo un « breve canto lirico di speranza, di desiderio, di presen- « timento, soltanto un inno di preghiera ». Intanto Dante ha cercato di darci un Paradiso in trentatrè canti di stile epico, didattico e drammatico, dello stile stesso dell' Inferno. Egli dunque, secondo il Vossler, ha affrontato un' impresa « impossibile ed assurda », e la sua terza Cantica, non in qualche parte e qua e là, come le altre due, ma fondamentalmente *(grundsätzlich)* è « sbagliata e fallita ». « Tutto il paradiso è scadente « *(hinfällig)* in quanto è una continua violazione delle « leggi naturali della poesia ». E il Vossler si sforza quindi di spiegare come un sì grande poeta abbia potuto commettere errore così mostruoso.

Il De Sanctis aveva detto: « Questo di là, intraveduto « nelle estasi, ne' sogni, nelle visioni, nelle allegorie « del Purgatorio, eccolo, qui nella sua sostanza, è il « Paradiso. Il quale intraveduto nella vita ha una forma, « e può essere arte; ma non si concepisce come, veduto « nella sua purezza, come regno dello spirito, possa avere « una rappresentazione. Il Paradiso può essere un canto « lirico, che contenga, non la descrizione di cosa che « è al di sopra della forma, ma la vaga aspirazione « dell' anima 'a non so che divino' » [1]. Ma il De Sanctis soggiungeva subito: « Per rendere artistico il « Paradiso, Dante ha immaginato un paradiso umano, « accessibile al senso e all' immaginazione. In paradiso « non c' è canto, e non luce e non riso; ma, essendo « Dante spettatore terreno del paradiso, lo vede sotto « forme terrene:

> Per questo la scrittura condescende
> A vostra facultade, e mani e piedi
> Attribuisce a Dio, e altro intende.

---

[1] *Storia*, I, 223.

« Così Dante ha potuto conciliare la teologia e l' arte ».

Anche il De Sanctis introduce nel concetto della forma estetica distinzioni arbitrarie quando, movendosi sulla via, che il Vossler consequenziariamente ha percorsa fino in fondo, parla dell' ultima dissoluzione della forma, che avverrebbe nella terza parte della *Commedia*: dicendo corpulenta e materiale la forma dell' Inferno, pittorica e fantastica quella del Purgatorio, immediata parvenza dello spirito, assoluta luce senza contenuto quella del Paradiso: determinazioni tolte tutte dalla varia materia delle tre cantiche e intruse nella forma, che non può essere mai se non la risoluzione assoluta d' ogni contenuto; e potute fissare come caratteri della forma mercè espressioni metaforiche. Ma il De Sanctis non insiste sul problema astratto, che non ha ragione di essere, nè disconosce nella critica del Paradiso il valore estetico della forma che gli è propria. Il difetto della critica del Vossler è anche per questo verso l' astrattezza, giacchè quel tema che egli assegna al Paradiso, inteso in genere come unione mistica dell' anima con Dio in cui lo spirito trascende, cioè annienta se stesso, non è punto il tema di quel concreto Paradiso di cui si tratta: ossia del Paradiso quale si presenta nell' anima di Dante, nutrita di quelle idee astronomiche, metafisiche, teologiche, storiche e di quelle passioni e di quella virtù fantastica, per cui l' unione dell' anima con Dio non è più un' astratta relazione immediata, ma una ricca, determinatissima ascensione su pei cieli popolati di spiriti, tra i quali e coi quali l' anima cattolica adora il suo Dio; e la divina *Sehnsucht*, la preghiera del suo canto, è destinata a raccogliersi nella santa orazione di Bernardo, voce della mistica rosa di tutti i beati.

Certo, poichè Dante porta l' uomo e la terra in cielo, il Vossler, venendo all' esame particolare delle singole

parti, ha modo di scorgere ed analizzare sapientemente tante particolari bellezze, dove quel mondo che il De Sanctis diceva « intenzionale » del Poeta, sarebbe vinto dalla passionalità vivente nella sua poesia; ma, se io non m' inganno, manca la comprensione del tutto dell' arte dantesca. E un indizio estrinseco del carattere di questa critica parmi di scorgerlo nel suo svolgimento, che si risolve nell' esame particolare e successivo delle singole cantiche, e, in ognuna di esse, dei singoli canti, uno dopo l' altro. Procedimento che sarebbe legittimo soltanto se si provasse che nel poema manca l' unità dell' intuizione animatrice. Ciò che forse non sarà possibile provare, se staremo saldi a guardare tutto il mondo della Commedia con gli occhi di Dante.

Pure, ci sarà bisogno di dire che l' opera del Vossler, così com' è, rimarrà uno degli strumenti più potenti a introdurre nell' intelligenza dell' arte dantesca? Le generalità qui discorse riguardano certi desiderii di perfezione in una critica, che è capace essa stessa di suscitarli perchè procede sulla via maestra e si mette a contatto col vivo dell' arte.

1912.

IX

LA PROFEZIA DI DANTE

Dalla *Nuova Antologia* del 1 maggio 1918. Discorso inaugurale d' un corso di letture dantesche, tenuto nella Casa di Dante a Roma, il 17 febbraio 1918.

I

Il 3 luglio 1310 Firenze riceveva solennemente gli ambasciatori di Arrigo di Lussemburgo, venuti a domandare fedeltà al nuovo re dei Romani che s' apprestava a scendere in Italia per occupare il trono imperiale vacante dalla morte del gran Federigo. Fu fatto, ricordano i cronisti, un « bello e grande consiglio »; e per la Signoria primo a rispondere fu messer Betto dei Brunelleschi: uno dei capi della parte rimasta padrona della città dopo la cacciata dei Bianchi; uno dei più accorti fra quanti Neri seppero in quel torno apparire zelatori della libertà popolana. Rispose, al dire del Villani, « parole superbe e disoneste »: cioè, come le riferisce schietto Dino, « che mai per niuno signore i Fiorentini inchinarono le corna ». Parole disoneste infatti, ossia sconvenienti: ma vibranti di popolare orgoglio, degna espressione dello stato d' animo naturale a quella rude e rigogliosa democrazia, che veniva su dal lavoro e dai traffici del Comune, contro una tradizione giuridica ridotta a riporre la sua forza maggiore o nel conflitto di quegl' interessi, che avrebbe dovuto piuttosto conciliare, o in una *opinio iuris* in grandissima parte scossa e tutta da ristaurare. Magnificavano gli ambasciatori il numero degli uomini, con cui l' imperatore stava per

varcare le Alpi a fine di comporre le discordie italiane. Ma nè accettavano i Fiorentini la nuova pace, che suonava promessa ed era alla Signoria, alla vigilia della Riforma di Baldo d'Aguglione, minaccia; nè prestavano fede a questa gran potenza dell'esercito imperiale. Non essere verosimile, rispondevano, non essere conforme a ragione, che questo nuovo imperatore romano (come i suoi messi affermavano, ed essi pure speravano) savio quanto altri mai, conducesse i barbari, gente selvaggia, in Italia, laddove gli altri principi romani, degli italiani piuttosto si erano serviti contro la barbarie fuori d'Italia; non dei barbari, sempre perniciosi ed ostili al nome romano, in Italia. — Nobili parole queste, come di chi sentiva già una nuova coscienza nazionale, e ardiva con signorile spirito di classicismo riallacciarsi all'italianità originaria e sostanziale del romano impero. Degne di esser pronunziate dall'italiano più grande che vivesse allora, e fiorentino, gittato bensì fuori dal *seno dolcissimo della bellissima e famosissima figlia di Roma,* ma non secondo a nessuno nell'amore magnanimo e della gloriosa tradizione di Roma, «città santa» [1], e della nuova vita intellettuale pullulante dalla civiltà comunale: «luce nuova», com'egli diceva del volgare, anima di quella vita, «luce nuova, sole nuovo, il quale sorgerà ove l'usato tramonterà, e darà luce a coloro che sono in tenebre e in oscurità per lo usato sole che a loro non luce». E Dante infatti ce le ha tramandate in una sua lettera a Cangrande della Scala, non giunta a noi, ma veduta da uno storico umanista, e per suo mezzo a noi nota [2]. Se non che Dante ne trae argomento a tacciare

---

[1] *Conv.,* IV, 5.

[2] *Boll. Soc. Dant.,* fasc. VIII, febbraio 1892, p. 26.

i concittadini, che così fieramente avevan parlato, di temerità, di petulanza, di cecità:

> Vecchia fama nel mondo li chiama orbi,[1]

come più tardi ripeterà tante volte.

Ebbene alle audaci parole seguirono fatti non meno animosi: da ogni città italiana corsero a Losanna a fare omaggio all' imperatore; Firenze invece preferì alzare più alte le sue mura e circondarle di fossati; accordarsi con Roberto d' Angiò, che indi a poco era incoronato nella sua Avignone re di Napoli e veniva sollecito a difendere il regno da ogni pretesa imperiale. Mandava ambasciatori e denari per le città lombarde, istigando a chiuder le porte in faccia ad Arrigo; e tempestava in Curia per sapere il netto delle intenzioni di papa Clemente, che sulle prime sembrò favorevole ad Arrigo, e rivoltarglielo contro. L' impresa imperiale infatti, iniziata sotto lieti auspici, si trovò subito intricata fra le più aspre difficoltà, costretta a vincere la resistenza delle città sobillate dai Fiorentini. Caduta Cremona, Brescia la forte tratteneva l' esercito tedesco e dei partigiani dell' imperatore in lungo estenuante assedio, dal maggio al settembre 1311. Periva il fiore dei cavalieri di Arrigo, di ferite e di malattie; vi perdeva la vita il fratello; onde il pacifico imperatore cominciava a smettere i miti propositi, e incrudeliva su quanti Bresciani gli riusciva d' aver in mano. I fiorentini nel giugno stringevano attorno a sè pratesi, pistoiesi, lucchesi, sanesi e volterrani nella Lega Guelfa, giurando e facendo giurare resistenza ad Arrigo; ed incitavano l' Angioino ad unirsi con loro, e occupare Roma.

Il 17 settembre ai Bresciani scrivevano: — Ripetuta-

---

[1] *Inf.* XV, 67.

mente vi abbiamo scritto e mandato a dire l'animo nostro. Ma, poichè si tratta dello Stato e libertà e della difesa vostra e nostra e della parte guelfa di tutta Italia, non abbiamo ritegno di tornare a scrivervi e ripetervi ancora le stesse preghiere. E perciò ci rivolgiamo a voi, fratelli nostri, e vi esortiamo a confermare ed estendere la vostra fama, già seminata per ogni parte del mondo, con la vostra tenace costanza; vi esortiamo a non fidarvi di nessuno, a non accettare trattati, onde abbiate a restar privi della dolcezza della piena libertà, a non esporre voi e la libertà e città vostra al rischio della fortuna, cedendo a promesse, minacce, persuasioni di alcun signore od amico. Considerate non solo la condotta del re di Germania, ma e l' indole delle sue genti a voi e a noi per antichi fatti e portamenti, per lingua e vita, e animi e voleri, nemiche, straniere, ripugnanti: pensate qual vita sarebbe la vostra in comune con esse. Su dunque, fratelli, saldi i cuori, forti le braccia alla guardia della preziosa libertà! —

Son passati più di seicento anni; e queste parole son vive nell' animo nostro. Chi era questo umile notaio che da un piccolo per quanto fiorente comune di mercanti, traeva nel suo rozzo latino[1] così gran voce, che,

[1] « Repetitis vicibus et per repetitos nuntios, diversis temporibus et diebus, vobis idem vel quasi idem descripsimus. Et quia in hiis quae scribimus et petimus, statum, libertatem et defensionem vestram et nostram et partis Guelfe totius Italiae fore cognoscimus; adhuc idem petere, rescribere et repetere non rubemus. Et propterea vos fratres nostros requirimus, inducimus et hortamur, quatenus famam vestram, per universi mundi climata seminatam, continuata constantia roboretis et amplietis, nec fidem detis alicui, vel in aliquo sive de aliquo confidatis, nec in aliquo sitis tractatu, per quem aliter remaneretis quam in plenae dulcedine libertatis, nec vos et libertatem et civitatem vestram alicui fortunae vel risico supponatis elocutionibus, promissionibus, minis vel suasionibus aliquorum vel cuiusvis domini vel amici; considerantes acta per regem Alemaniae et gentes suas,

come echeggiò quell' anno *per le parti quasi tutte alle quali questa lingua si stende,*[1] rompe i secoli, e può risonare oggi sulle nostre labbra con accento vibrante di passione, quasi grido della nostra attuale coscienza di grande popolo, ferito, non domo, risoluto, come sei secoli addietro, a mostrare la fronte all' ultimo erede del sacro romano impero[2]?

Pure questa voce non giunge sola al nostro orecchio. Anche questa volta con Firenze e contro Firenze sta Dante. Ognuno ricorda la candida rosa, in cui, conchiudendo la sua visione celeste, egli, nell' Empireo, ha rappresentato *l' alto trionfo del regno verace:* la mistica rosa, eterna sede propria dei beati, che Beatrice gli mostra, dicendo:

> Mira
> Quanto è il convento delle bianche stole!
>
> Vedi nostra città quanto ella gira!
> Vedi li nostri scanni si ripieni,
> Che poca gente omai ci si disira.
>
> In quel gran seggio, a che tu gli occhi tieni
> Per la corona che già v' è su posta,
> Prima che tu a queste nozze ceni,
>
> Sederà l'alma, che fia giù agosta,
> Dell' alto Enrico, ch' a drizzare Italia
> Verrà in prima che ella sia disposta.

Proprio l' Arrigo, contro cui si batteva Brescia, e si

---

vobis et nobis antiquis operibus et processibus, linguis, actibus, moribus, animis et voluntatibus inimicas, contrarias, incognitas et diversas; et etiam pensantes qualis esset participatio cum eisdem... Corda igitur et brachia sint vobis fortissima, fratres karissimi, ad prectiosae custodiam libertatis»: Bonaini, *Acta Henrici VII*, Firenze, 1877, II, 43-4.

[1] V. altre lettere analoghe alla citata nella stessa raccolta del Bonaini. II, *passim*.

[2] [Si ponga mente alla data di questo Discorso].

schierava Firenze con quanti italiani vedevano minacciata la loro libertà:

> La ricca cupidigia che vi ammalia
> Simili fatti v'ha al fantolino,
> Che muor di fame e caccia via la balia;
>
> E fia prefetto nel fòro divino
> Allora tal, che palese e coverto
> Non anderà con lui per un cammino.
>
> Ma poco poi sarà da Dio sofferto
> Nel santo offizio; ch'ei sarà detruso
> Là dove Simon mago è per suo merto;
>
> E farà quel d'Alagna andar più giuso.[1]

Ognuno ricorda la tenera, accorata e pur fiera predizione, in cui Dante si fa dipingere da Cacciaguida il suo imminente avvenire: dove di Cangrande Scaligero, nel 1300 (quando la visione avrebbe luogo) appena novenne, come titolo di merito segnalato sono rammentate le prove di valore guerriero e di devozione alla causa imperiale, che egli avrebbe dato undici anni dopo proprio sotto le mura di Brescia:

> Ma, pria che il Guasco l'alto Arrigo inganni,
> Parran faville della sua virtute
> In non curar d'argento nè d'affanni.
>
> Le sue magnificenze conosciute
> Saranno ancora sì, che i suoi nimici
> Non ne potran tener le lingue mute.[2]

Anche qui, di fronte all' alto Arrigo, mandato a *drizzare* Italia, il Guasco infido, papa Clemente, il *pastor senza legge,* il *nuovo Giasone,*[3] dopo Bonifazio VIII atteso in una delle fosse infocate dei simoniaci, poichè, ligio alla casa di Francia e connivente con Roberto di Napoli,

---

[1] *Par.* XXX, 128.

[2] *Par.* XVII, 82.

[3] *Inf.*, XIX, 83, 85.

a un tratto si mise anche lui contro l' imperatore, che aveva pur dianzi esaltato come il re pacifico, l' unto del Signore. E col papa simoniaco i fiorentini, le *bestie fiesolane*, l' *ingrato popolo maligno*, nemico a ogni pianta che germogli dalla santa sementa di quei romani, che in Firenze rimasero *quando fu fatto il nido di malizia tanta* [2]. Ad essi fiorentini il 30 marzo dell' 11 Dante aveva indirizzato una lettera di severe rampogne, a cominciare dal titolo: « *Dante Alighieri fiorentino ed esule immeritevole ai Fiorentini di dentro scelleratissimi* »: lettera che bisognerebbe rileggere tutta nel testo:

— Voi, trasgredendo ogni legge, umana e divina, sedotti da una perversa cupidigia, disposti a ogni atto meno che lecito, voi non turba il terrore della seconda morte, da che, primi e soli ricalcitrando al giogo della libertà, vi siete mossi contro la gloria del principe romano, del re del mondo, del ministro di Dio; e, appellandovi al diritto di prescrizione, sottraendovi agli obblighi della debita soggezione, vi piacque piuttosto insorgere nella demenza della ribellione. E ignorate forse, dissennati e ignoranti, che nessun diritto pubblico può decadere e soffrire prescrizione? Giacchè quel che torna a utilità universale, non può venir meno, nè essere infirmato senza detrimento di tutti: e non è permesso nè da Dio nè dalla natura, nè quindi si può consentire dagli uomini. E che? o fatui, volete voi, nuovi babilonesi, uscir dall' impero ordinato da Dio, e tentar nuovo regno, sì che altro sia lo stato di Firenze, altro quello di Roma? E allora perchè non opporre alla monarchia papale un' altra monarchia? Vi trattenga almeno il terrore di ciò che più terribile è nella condizione del peccatore, aver perduto ogni pudore e ogni timore di Dio.

---

[2] *Inf.*, XV, 61-78.

E se la vostra arroganza vi mette al sicuro da questo terrore, potrete voi sottrarvi al timore, umano e mondano, dell' inevitabile e imminente naufragio del vostro superbissimo sangue e della vostra lacrimevole rapina? O confidate voi davvero nelle vostre ridicole trincee? Sciagurati! Come tutti vi accieca la passione! A che vi gioveranno le vostre difese, quando si lancerà a volo su di voi l' aquila d' oro, che si levò già al di sopra di tutti i monti più alti, forte del soffio della celeste virtù guerriera e trasvolò e spregiò i mari più vasti...? Guai a voi: vedrete le case, costruite non per le necessità ma pei vostri piaceri, distrutte, incendiate. Vedrete quel popolo, che oggi delira per una parte come ieri per l' altra, piombarvi sopra urlando minacciosamente, fatto audace dalla fame. Le chiese spogliate, affollate di donne, e i fanciulli, sbigottiti e ignari, condannati a espiare le colpe dei padri. E se la mente presaga, munita di veridici segni e di argomenti inoppugnabili, non m' inganna, vedrete con pianto la città sfinita dai lunghi patimenti passare da ultimo in mano altrui, sperduti voi la maggior parte, uccisi, menati prigioneri, pochi cacciati in esilio. Tutte, in breve, le calamità che Sagunto gloriosa ebbe a soffrire per la sua fede alla libertà, tutte le avrete ignominiosamente per la perfidia vostra nella servitù... Ah stoltissimi tra tutti i toscani! Non avvertite voi la passione che vi governa, — ciechi che siete, — e vi blandisce col suo velonoso susurro, o vi stringe con vane minacce, mentre vi rende schiavi del peccato impedendovi di obbedire alle sacratissime leggi, che rendono immagine della giustizia naturale, e la cui osservanza, se lieta, se voluta, non solo non è da schiavi, anzi essa è la più bella libertà? Giacchè che cos' altro è la libertà se non il correre spontaneo del volere all' atto imposto dalle leggi? E se libero è soltanto chi volon-

tario obbedisce alla legge, come potrete credere voi di esser liberi, voi che, sotto il manto dell'amore per la libertà, a dispetto d'ogni legge cospirate contro lo stesso principe delle leggi? —

La citazione può esser sembrata eccessivamente lunga: ma con questo saggio dell'infiammata epistola dantesca m'è piaciuto far sentire l'accento del Poeta, parlante *ex abundantia cordis* un linguaggio biblico, che non può parere rettorico se non cui sfugga l'animo del grande Esule; il linguaggio di chi sente rivivere in sè lo spirito d'Isaia, e come questo vede nel problema del suo popolo un problema religioso, e vive tutto dentro a una rovente passione, che sinceramente crede accesagli in cuore da Dio. Domandarsi, come s'è fatto, quale intento egli possa essersi proposto nello scrivere in questo tono ai suoi mal disposti concittadini, come se si trattasse di un documento diplomatico da apprezzare dal rispetto della opportunità, non può essere se non effetto di inintelligenza di cotesta concitata invettiva, non scritta, evidentemente, per ottenere un determinato scopo politico, ma soltanto per proclamare ed esaltare la propria fede, per obbedire cioè a un prepotente bisogno del proprio animo: come fa il martire, che la sua fede attesta di fronte al carnefice, non certo per convertire il carnefice, ma perchè una forza interiore lo trascina, e una parola incoercibile gli sale alla labbra da profondità misteriose, in cui egli non gitterebbe mai lo sguardo.

Dante è un uomo che vive della sua fede. Egli è l'uomo che, pur dolorando nell'esilio come e quanto ci è detto da quelle sublimi parole del *Convivio* (« peregrino che quasi mendico va mostrando contro a sua voglia la piaga della fortuna, che suole ingiustamente al piagato molte volte essere imputata — veramente legno

senza velo e senza governo, portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la dolorosa povertà »); pure sospirando « ogni cosa diletta più caramente », e ardentemente desiderando con tutto il cuore di riposare l'animo stanco, con buona pace de' suoi concittadini, nel materno seno della patria; sulla fine della sua travagliatissima vita di dolore, di pensiero e di amore, aprendo ancora una volta l'animo alla speranza del meritato premio, non seppe rivolgere più alto la mira che alla corona poetica nel suo San Giovanni:

> Se mai continga che il poema sacro,
> Al quale ha posto mano e cielo e terra,
> Sì che m'ha fatto per più anni macro,
>
> Vinca la crudeltà che fuor mi serra
> Del bello ovile, ov'io dormii agnello
> Nimico ai lupi che gli danno guerra;
>
> Con altra voce omai, con altro vello
> Ritornerò poeta; ed in sul fonte
> Del mio battesmo prenderò il cappello;[1]

ma quando gli è offerta nel '16 l'amnistia, previo pagamento di certa somma e l'offerta di sè in San Giovanni, all'amico fiorentino che lo sollecita amorevolmente a rimpatriare, oppone un rifiuto sdegnoso: — *Estne ista revocatio gloriosa, qua Dantes Aligherius revocatur ad patriam?* Un filosofo abbassarsi alla umiliazione di un Ciolo e d'altri infami di questa risma? Chi predicò sempre la giustizia e patì il torto, pagare chi glie lo fece? Non questa è la via del ritorno! Se se ne troverà altra, che non deroghi alla fama e all'onore di Dante, egli non sarà lento a venire. Se no, ei non rimetterà piede in Firenze, mai. E che? non potrà egli sotto qualunque cielo speculare le dolcissime verità? — Quest'uomo dunque

---

[1] *Par.* XXV, 1.

conosce qualche cosa di più prezioso ancora d' ogni cosa diletta più caramente: la sua gloria, il suo onore, le sue verità sacrosante. Egli, ripeto, vive della sua fede: e per questa fede ai fiorentini, che in nome della libertà chiudono le porte di Firenze a lui come ad Arrigo VII, bisogna che additi un' altra libertà: il giogo di quella libertà (secondo la sua energica frase), a paragone della quale quella dei fiorentini, quella dei guelfi, quella dei Bresciani riottosi e di tutti gli altri che ne sostenevano in Italia gli sforzi, era inconsapevole virtù.

Certo, tra Firenze che suona la diana per ogni terra d' Italia contro il tedesco, sceso di qua dalle Alpi per pacificare a modo suo le nostre città, e che accenna ad affermare vigorosamente la coscienza della propria dignità ed autonomia, e Dante che la fulmina della sua ira, noi — c' è bisogno di dirlo? — stiamo con Firenze: noi sentiamo che lungo il cammino secolare, per cui il nostro spirito nazionale s' è venuto formando, è pur giunto fino a noi, accresciuto per via dalle mille e mille voci degli italiani che sempre più sentirono l' Italia nelle gloriose memorie del passato e nelle degne aspirazioni dell' avvenire, è giunto, sempre vivo, il grido fiorentino di libertà che risonò alto, attorno alle mura di Brescia. Ma diremo perciò che si sia spento ogni eco dell' invettiva dantesca? Già qualche nota di essa ci ha svegliati nell' animo profonde, vaste armonie: e non possiamo non fermarci a considerare quella libertà che Dante vagheggia, volontaria osservanza della legge in cui si specchia la giustizia naturale, o, come oggi si direbbe, della legge che abbia un valore razionale. È questo un concetto vitale della vita moderna; e potrebbe darsi che, rischiarato alla luce di tutto il pensiero dantesco, esso ci apparisse di mille cubiti superiore a ogni più felice accorgimento

di contingente o magari permanente valore, che sia dato di scorgere nel fine senso politico dei coetanei concittadini di Dante.

II

Dante non rappresenta un partito. Sta per Arrigo VII, ma non come Cangrande o altro ghibellino, per avere un capo che unisca attorno a sè e faccia potente la parte, in cui è la forza e la garenzia dei suoi interessi particolari. Sta contro il Guasco e contro l'Angioino, ma non perchè gl'interessi guelfi contrastino con quelli della sua parte. Firenze, difendendo i suoi fini particolari, può trovarsi nella felice condizione di propugnare il generale interesse della nuova vita italiana, avente le sue radici nella prospera vita dei Comuni: ma effettivamente è mossa soltanto dal suo proprio interesse, anzi da quello di una fazione. Dante, invece, non è guelfo, nè ghibellino. Cento manifestazioni, e tutte coerenti, del suo pensiero, mettono fuor d'ogni possibile contestazione il suo diritto a vantarsi (nonostante ogni contraria apparenza) « d'aversi fatta parte per se stesso ». Riassumendo la propria dottrina politica, egli dimostra nel canto di Giustiniano,

> con quanta ragione
> Si move contra il sacrosanto segno,

(ossia contro la bandiera del sacro impero)

> E chi 'l s'appropria, e chi a lui s'oppone.

Non solo dunque i guelfi, ma anche i ghibellini:

> L'uno al pubblico segno i gigli gialli
> Oppone, e l'altro appropria quello a parte,
> Sì che forte a veder è chi più falli.
>
> Faccian li Ghibellin, faccian lor arte
> Sott'altro segno; chè mal segue quello
> Sempre chi la giustizia e lui diparte.[1]

---

[1] *Par.* VI, 13, 100.

Fu detto perciò, anzi che ghibellina, la politica dantesca essere imperialista. Ed è noto infatti che lo stesso Arrigo VII aborriva come il Mussato ci assicura, perfino i nomi di parte ghibellina e di parte guelfa, e ambiva non a sollevare l' una e a deprimere l' altra anzi a guadagnarsele entrambe, togliendo loro ogni motivo di discordia e di vendetta, e tutte le fazioni componendo sotto una legge comune. E ben si sono potuti raccostare per concetti ed espressioni somiglianti, taluni documenti della cancelleria imperiale al *De monarchia* e ad altri scritti danteschi [1]. Ma per quante coincidenze si possano additare tra la dottrina dei giuristi di Arrigo VII e quella dell' Alighieri — ed era troppo naturale che questi tendesse ad accordarsi con gl' indirizzi politici più conformi a' suoi ideali e a plaudire quindi ai personaggi del suo tempo, che potessero sembrargli disposti, anzi destinati a recare in atto siffatti ideali, — il punto che convien tener fermo per l' intelligenza, più che del pensiero, direi, dello spirito dantesco, anche per questa parte, è un concetto semplicissimo e pure troppo spesso dimenticato: che cioè Dante è Dante; il quale pur respirando l' aria del suo tempo e togliendo dalle scuole di filosofia, e forse di diritto, che frequentò e, ad ogni modo, dai libri che lesse, la materia del suo pensiero, si levò al di sopra di tutti, non solo perchè poeta sommo, ma perchè altissimo intelletto, a cui impennò l' ale una possente ispirazione religiosa.

Questo è ben chiaro: l' imperialismo di Dante non è l' imperialismo dell' imperatore; e quando, sedici giorni dopo di avere scritto quella lettera ai suoi Fiorentini scelleratissimi, Dante ne scrisse una allo stesso Arrigo,

---

[1] Cfr. principalmente A. D'Ancona, *Scritti danteschi*, Firenze, Sansoni, (s. a.), pp. 356-9.

sanctissimo triumphatori et Domino singulari, divina Providentia Romanorum regi, lo celebrò, sì, successore di Cesare e di Augusto, sole desideratissimo che sorge e splende, speranza nuova di un' età migliore alla gente latina, ricordando il giubilo di tanti che per lui cantarono con Virgilio:

Magnus ab integro saeclorum nascitur ordo,
Iam redit et virgo, redeunt Saturnia regna;

ma l' inno servì soltanto a introdurre un rimprovero e un ammonimento, poichè Cesare mal s' indugiava in Lombardia a soffocare piccole ribellioni, poco sollecito di venire a Roma a cingere la corona, che con la suprema potestà provvidenziale avrebbegli in effetti conferito la forza del diritto sui ribelli: nè abbastanza pronto a correre sopra Firenze a punirne la tracotanza, a schiacciare la vipera rivoltasi contro il seno della madre: cotesta pecora inferma, che appestava il gregge, empia Mirra intenta con la sua malvagia procacia a sedurre il padre dei padri, il Pontefice. Giacchè al suo imperatore questo imperialista che non vede in lui più che un ministro, un servo o strumento d' un divino volere (*qui minister omnium procul dubio habendus est*)[1] dopo avergli abbracciato e baciato i piedi a Milano con quella compunzione che gli faceva mormorare: *Ecce Agnus Dei, ecce qui abstulit peccata mundi!;* ha qualche cosa da dire, come chi al di sopra della persona mira all'idea della quale egli senta di essere apostolo. — Ma poichè il sole nostro (sia che il fervore del desiderio ce lo faccia parere, sia che tale sia la verità) si ritiene che siasi fermato, o si fa conto che retroceda, quasi di nuovo Giosuè o il figlio Amos fosse tornato a comandare, dal-

---

[1] *De mon.*, I, 12.

l'incertezza siamo spinti a dubitare e ad irrompere nella voce del Precursore: « Sei tu che devi venire o dobbiamo aspettare un altro? ». E quantunque il cuore lungamente assetato, delirando, volga in dubbio, come suole, anche il certo già prossimo, già presente; pure in te crediamo e speriamo, affermando te ministro di Dio, e figlio della Chiesa e della romana gloria promotore... Pur ci meraviglia il tuo lungo indugio... quasi tu credessi i diritti dell' impero che devi difendere, non estendersi oltre i confini liguri, non ponendo mente (sospettiamo) che la potestà dei Romani non si limita all' Italia nè al margine della Europa tricorne, ma abbraccia l' orbe universo... O tu cui il mondo tutto attende, vergògnati *(pudeat)* di lasciarti irretire in una particella così angusta del mondo! — E così seguitando, col tono di chi ha un dovere da inculcare, più che un diritto da indicare. *Tu es qui venturus es, an alium expectamus?* Ha egli la coscienza della sua missione? Se non l' avesse, ei certo si meriterebbe la maledizione che il Poeta non esita a scagliare contro Alberto I d'Austria:

> Giusto giudicio dalle stelle caggia
> Sopra 'l tuo sangue, e sia nuovo ed aperto,
> Tal che il tuo successor temenza n' aggia:
>
> Chè avete tu e il tuo padre sofferto,
> Per cupidigia di costà distretti,
> Che il giardin dell' imperio sia diserto.[1]

III

L' idea dantesca dell' impero, adunque, potrà essere fors' anco l' idea di Arrigo o d' altro imperatore; ma è prima di tutto l' idea di Dante. Idea di giustizia e di libertà per tutti, ma principalmente per gl' italiani. Ai quali, nel 1310 in altra lettera — che pur mi piace

[1] *Purg.* VI, 100.

ricordare, poichè questi documenti, sui quali più s'è affaticata l'ipercritica, massime tedesca (e basti per tutti citare il Kraus) a negarne o mettere in dubbio l'autenticità, attestata invece nel modo più luculento dalla piena concordanza dello spirito che li anima col Poema e col *De monarchia*, giovano mirabilmente a illustrare il pensiero dell'Alighieri — annunziava la venuta di Arrigo con parole che giustamente sono state di recente additate come esplicita dichiarazione del carattere particolarmente italiano e nazionale che agli occhi di Dante l'impero aveva: *Evigilate igitur omnes, et assurgite regi vestro, incolae Italiae, non solum sibi, ad imperium, sed, ut liberi, ad regimen reservati*[1]. Su dunque, Italiani, sorgete incontro al vostro re, a lui riservati non soltanto come sudditi dell'impero ma come liberi del suo regno. Chè per Dante, e non per lui solo, non l'imperatore era re dei romani, ma il re dei romani era imperatore: imperatore per gli altri popoli, ma per gl'italiani, figli diretti di Roma, re. Donde il posto eminente e affatto privilegiato, nell'universalità dell'impero, spettante singolarmente all'Italia erede di Roma e, di qua dalle Alpi e dentro le sue marine, tutta romana, o laziale, come a Dante piacque denominarla, distinguendola da ogni altra parte dell'impero, di cui è giardino e centro[2].

---

[1] *Ep.* V, 6.

[2] La distinzione è stata or ora molto accuratamente messa in rilievo da un valente studioso, che ha bensì troppo calcato la mano sul concetto della nazionalità italiana, come distinta nella stessa mente di Dante, consapevolmente, dalle altre parti dell'impero; ma ha dimostrato in maniera definitiva il luogo affatto distinto che nell'impero spetta all'Italia come continuatrice di Roma, agli occhi di Dante. Vedi FRANCESCO ERCOLE, *L'unità politica della nazione italiana e l'impero nel pensiero di Dante*, in *Arch. stor. ital.* a. LXXV, 1917, vol. I, pp. 79-144; e *Il sogno di Dante* (estr. dal *Nuovo Convito*, nn. 6-9 1917). V. dello stesso autore *Studii sulla dottr. polit. e sul dir. pubbl. di Bartolo*: I° *Impero universale e Stati particolari*, in *Riv. ital. di scienze giur.*, LVIII (1916), pp. 251 ss.

Ricordiamo per sommi capi la sua dottrina. Come Aristotele, egli ha una deduzione naturale dello Stato, salvo a integrarne il concetto nella sua intuizione cristiana, e propriamente agostiniana, ma sopra tutto dantesca del mondo. Pel filosofo greco, come tutti sanno, la città-stato è una formazione necessaria, derivante dalla natura socievole dell' uomo. Giacchè la vita umana è per essenza vita comune, quindi sistema, che accordando armonicamente, in modo conforme a giustizia, bisogni e forze economiche, appaga in eguale misura le aspirazioni individuali, in guisa che dove il singolo o la singola famiglia non basta da sola a se medesima, la società governata dalla legge realizzi una perfetta autarchia, e in essa il fine eudemonistico proprio della umana natura. La quale non attingerebbe pertanto la sua mèta se non si spiegasse nello Stato. Dante ripete questo concetto, ormeggiando quel più largo svolgimento dell' idea politica, che l' esperienza storica aveva promossa negli aristotelici medievali: ossia giungendo a pensare lo Stato come unità di più città. È la dottrina che negli identici termini troviamo formulata nel *Convivio* come nel *De monarchia*. Ma nel *Convivio*, accennato che « ancora la città richiede alle sue arti e alla sua difensione avere vicenda e fratellanza colle circonvicine cittadi, e però fu fatto il regno », Dante non s' arresta. E poichè, egli riprende, « l' animo umano in terminata possessione di terra non si queta, ma sempre desidera terra acquistare, siccome per esperienza vedemo, discordie e guerre conviene surgere tra regno e regno ». E in queste discordie e guerre, sorgente di tribolazioni alle città e vicinanze, e alle case e ai singoli uomini, e però ostacolo alla felicità, ossia all' adempimento del bisogno vitale dell' anima, è la necessità di un monarca universale, re dei re; il quale, raccogliendo nel suo pugno

« tutta la Terra e quanto all' umana generazione possedere è dato », non abbia più nulla da desiderare; e possa quindi contenere dentro i giusti termini i singoli reggimenti, e tutta indirizzare l' umana famiglia al raggiungimento del suo fine. L' uomo, chiarirà nel *De monarchia* [1], che sia in ottimo stato di anima e di corpo, è una unità: *concordia quaedam*. Unendosi agli altri uomini, sarà nuovamente in ottimo stato quando insieme cogli altri riuscirà a restaurare quella concordia, che è unità di voleri *(omnis concordia dependet ab unitate quae est in voluntatibus)*. E poichè un regno ha interessi diversi dall' altro, il benessere, e cioè la felicità di ciascuno di essi, e, in ciascuno, d' ogni uomo dipenderà dall' unità dei voleri, da quella volontà unica, a cui converrà che tutti per vivere si assoggettino.

Nel *De monarchia* si mette in rilievo il carattere proprio di questa ulteriore unificazione dei regni nell' impero; che non è più presentata quale conseguenza del naturale istinto dell' uomo a superare tutti i limiti, in cui, a volta a volta, si trovi chiuso, e a spingere il proprio desiderio sempre più in là, entrando per tal modo in conflitto con gli altri. La guerra non è più lo stato naturale degli uomini; nè quindi ha propriamente fondamento in natura l' impero necessario a far cessare la guerra. L' uomo naturalmente è uno seco stesso; e una legge naturale stringe in una vita comune e concorde tutti gli uomini. Ogni dissidio tra l' uomo e l' uomo stesso, dentro l' individuo o fra gli individui, per tutte le forme di comunità civile ond' essi possono consociarsi tra loro e separarsi gli uni dagli altri, è conseguenza della corruzione della natura primitiva per

---

[1] Lib. I, c. 15.

effetto del peccato: e nasce *a lapsu primorum parentum, qui diverticulum fuit totius nostrae deviationis* [1].

Pel *Convivio,* « volendo la smisurabile Bontà divina l' umana natura a sè riconformare, che per lo peccato della prevaricazione del primo uomo da Dio era partita e disformata, eletto fu in quell' altissimo e congiuntissimo Concistoro divino della Trinità, che 'l Figliuolo di Dio in terra discendesse a fare questa concordia »: cioè, la concordia dell' uomo con Dio. E soltanto per conferire alla Terra quell' ottima disposizione in cui meglio potesse compiersi la divina opera di Gesù, la Provvidenza volle Roma che stendesse il suo impero su tutto il mondo; nel quale, perciò quando Gesù nacque, « pace universale era per tutto, che mai più non fu, nè fia: chè la nave della umana compagnia dirittamente, per dolce cammino a debito porto correa ». L' Impero qui è preparazione con la pace alla ristaurazione dell' umana natura operata dal figliuolo di Dio. Più tardi, nel *De monarchia* e nella *Commedia,* il monarca diventa esso il Messia, o, se si vuole, un secondo Messia destinato a riconformare l' umana creatura alla bontà divina.

E già nella Epistola agl' italiani, per esortarli a riunirsi tutti intorno all' Imperatore Dante dirà: *si culpa vetus non obest, quae plerumque serpentis modo torquetur et vertitur in se ipsam* [2]. E l' altra Epistola, ai fiorentini scelleratissimi, dell' anno dopo, comincia: *Aeterni pia providentia Regis, qui dum coelestia sua bonitate perpetuat, infera nostra despiciendo non deserit, sacrosancto Romanorum imperio res humanas disposuit gubernandas, ut sub tanti serenitate praesidii genus mortale quiesceret, et ubique, natura poscente, civiliter degeretur* [3]. E nel *De*

---

[1] *De mon.*, II, 16.
[2] *Ep.* V, 6.
[3] *Ep.* VI, 1.

monarchia sarà apertamente asseverato che non solo il Cristianesimo, ma anche l' Impero sono *remedia contra infirmitatem peccati;* per modo che *si homo stetisset in statu innocentiae, in quo a Deo factus est, talibus directivis non indiguisset.* E a questa origine celeste della monarchia è da por mente per intendere rigorosamente le affermazioni di Dante e nell' Epistola agli Italiani e nel *De monarchia* che la maestà imperiale *de fonte defluit pietatis,* o che il romano impero *de fonte nascitur pietatis.*

Quindi la missione divina del Veltro, che farà morir di doglia la famelica lupa, raffigurante la terrena cupidigia insaziabile, causa d' ogni ingiustizia, e però d' ogni discordia: del Veltro, che « caccerà di villa in villa, Fin che l' avrà rimessa nello inferno Là onde invidia prima dipartilla », la fiera bestia, che

Non lascia altrui passar per la sua via,
Ma tanto lo impedisce che l' uccide.

Togliere quest' impedimento e rendere possibile all' uomo la via che è sua, al fine suo naturale, di esser felice nella concordia dei voleri mercè la giustizia restauratrice dell' innocenza primitiva, questo è l' ufficio del monarca che nulla più desidera perchè tutto possiede. Ufficio, come ognun vede, schiettamente religioso come quello che, dopo Cristo venuto a riscattare l' uomo dalla servitù del peccato originale, ripristina nell' uomo stesso il perduto vigore e, col sottoporre a legge il volere, lo sottrae alla schiavitù non per anco abolita del peccato attuale. Giacchè il peccato ha lasciato nell' umana natura certa debolezza *(infirmitas peccati)* [1], a cui non più Cristo, nè la sua Chiesa, abbandonata a sè, porrà ri-

[1] *De mon.*, III, 4.

medio, ma appunto l' imperatore, vero restitutore pertanto dell' umana natura quale era uscita dalle mani di Dio, portata da un provvidenziale istinto socievole alla pace della vita civile.

E qui si cominciano a scorgere i più riposti motivi del pensiero politico di Dante. Il quale vede bensì con Agostino nella città terrena la radice di ogni male, la lupa di *tutte brame carca nella sua magrezza;* ma, a differenza di Agostino, ammette che nella stessa città terrena scenda Dio a liberar l' uomo, mandandogli incontro un Virgilio capace di trarlo *per loco eterno;* e, pur non confondendola con la città celeste, ne rivendica il valore al lume di quegl' insegnamenti filosofici, che additavano nell' uomo una natura politica, essenzialmente etica, poichè nello Stato è pure il compimento delle immanenti aspirazioni dello Spirito. Dante, insomma, ci si presenta assertore vigoroso del valore dello Stato, il cui concetto era stato una delle creazioni più geniali della libertà greca, ma s' era poi oscurato e presso che annullato attraverso la speculazione cristiana, nel dispregio onde il dualismo paolino di spirito e carne aveva avvolto la natura e tutte le istituzioni mondane che nella natura hanno principio. Dante rialza la città terrena, che Agostino aveva abbattuta.

La rialza, bensì, senza nulla perdere dell' altezza a cui il Cristianesimo aveva intanto sollevato gli spiriti: poichè ogni grande pensatore afferma, non nega. Lo Stato greco, mera formazione naturale, non aveva valore religioso, perchè non aveva vero valore umano. Una legge fatale, analoga a quella che porta gli uomini a vivere, li porta a consociarsi, e a consociarsi nel modo più conforme alla garenzia degl' interessi onde si associano. Perciò lo Stato aristotelico, a differenza di quello dei Sofisti e dei Cinici, come di tutta la filosofia greca

della decadenza che sommerse lo Stato nell' astratta universalità cosmopolitica, è natura, da cui la volontà può deviare, ma a cui, fatta savia dal sapere, tornerà per istinto necessariamente a conformarsi. Lo Stato dantesco, invece, è una natura già infranta dalla prevaricazione del primo uomo, nè del tutto ripristinata dall' Uomo-Dio: anzi, natura potrebbe dirsi soltanto senza l' antica colpa, senza l' infermità da questa prodotta, nè guarita dal Salvatore. Sarebbe, non è. E pur dev' essere. La pace dell' uomo d' accordo seco stesso e con gli altri, dentro la giustizia che è libertà, non è dietro alle nostre spalle, quasi passato rimpianto con vana nostalgia; anzi è l' ideale che brilla alto innanzi a noi: il nostro dovere, la nostra missione, la volontà di Dio che noi dobbiam fare. Lo Stato dunque risorge nella mente di Dante non più come legge naturale, ma come celebrazione della libertà, opera dell' uomo rinfrancato da Dio, dello spirito nella pienezza della sua virtù religiosa.

Non è più il semplice concetto aristotelico, e neppure il pessimistico cristianesimo di Agostino. L'Aristotelismo è rinnovato dal punto di vista cristiano, che vuol dire punto di vista umano, spirituale, ignoto ai greci. Punto di vista tragico. Giacchè tale è il destino della vita spirituale: uno sforzo incessante di essere, di affermarsi contro le forze avverse che ci contrastano il passo, e ci obbligano a sostenere una lotta senza tregua. Tale la vita politica per Dante, guerra, non pace. La pace, sì, è in fondo, quasi faro che splenda lontano al navigante travagliato dai flutti della tempesta; meta finale, tanto più agognata dal poeta, quanto più aspra, fiera, pertinace la guerra che gl' infuria dintorno, nella storia del suo tempo, nella storia di tutti i tempi, dalla colpa del primo parente fino all' avvento del nuovo Messia, che egli preconizza.

IV

Dante non intende già che l'Impero assorba in sè e cancelli i singoli Stati minori. Coi pubblicisti francesi della corte di Filippo il Bello, accetta il fatto storico delle formazioni politiche autonome quantunque particolari; così come all'autarchia della città aristotelica non contrastava l'individualità dei singoli cittadini. E non solo egli giustifica siffatte divisioni politiche, ma tutte le differenze che possono intercedere tra diversi reggimenti. Accenna esplicitamente alle condizioni geografiche di ciascun popolo e al clima come base insopprimibile di legislazioni e regimi differenti; e avverte che la necessità d'un solo potere supremo non va intesa nel senso che ogni più piccolo giudizio di un qualunque comune debba emanare dal monarca; ma nel senso piuttosto che questi decida per tutto ciò che è interesse comune di tutti, in modo che una regola comune indirizzi il genere umano alla pace. Si può fissare il pensiero di Dante dicendo che di competenza del potere imperiale è la norma di diritto interstatale, restando di competenza di ogni regno o comune quella di diritto interno [1]. Egli preferisce dire aristotelicamente che l'impero è come l'intelletto speculativo del genere umano, e i singoli governi particolari ne sono l'intelletto pratico, che dal primo riceve i principii da applicare nei vari casi determinati.

Questo impero che non annulla i regni, per gl'italiani è il loro stesso regno. È l'imperatore re di Germania oltre che dei Romani; ma, in quanto a capo di Roma, esso è imperatore; e le contingenze storiche, onde

---

[1] Cfr. Ercole, *Riv. it. di sc. giur.*, cit. pp. 256-7.

la corona italiana va congiunta con la germanica, nulla detraggono al carattere puramente italiano o romano dell' impero: secondo che per altro era convenuto nella pubblicistica contemporanea. Il dominio d' oltralpi è affatto accessorio, e fa parte di quella massa fluttuante e, per ovvie ragioni storiche, non mai determinata precisamente negli stessi scrittori imperialisti medievali [1], la quale variava intorno al nucleo sostanziale dell' impero, avente il suo centro di diritto in Roma. L' Italia, è vero, non era un regno: dopo Benevento e Tagliacozzo, era svanito il sogno del gran Federico svevo d' origine, ma italiano d' animo, e veramente romano agli occhi di Dante. Che importa? Affermando per primo una lingua, ossia una forma spirituale unica per tutta Italia, nel *De vulgari eloquentia* [2], vide egli l' Italia una, ancorchè non politicamente unificata: *Licet curia (secundum quod unica accipitur, ut curia regis Alemaniae) in Italia non sit, membra tamen eius non desunt; et sicut membra illius uno principe uniuntur, sic membra huius gratioso lumine rationis unita sunt: quare falsum esset dicere curia carere Italos, quamquam principe careamus; quoniam curiam habemus, licet corporaliter sit dispersa.* Il corpo diviso, lo spirito uno; e perciò una la lingua: una l' eredità santa delle memorie e delle tradizioni raggianti da Roma. E però Dante accusava di cecità i fiorentini, incapaci di vedere nell' imperatore, non l' oppressore barbarico, ma il re degl' italiani chiamati a libertà e ad una missione provvidenziale. Perciò nell' E-

[1] Vedi in proposito le esatte osservazioni del CIPOLLA (*Il tratt. De monarchia di D. A. e l' opuscolo De potestate regia et papali di Giov. da Parigi* nelle *Mem. della R. Acc. di sc. di Torino*: scienze morali, s. 2ª, t. 42, 1892, p. 303 ss.): il quale ha però il torto di voler trovare una precisa delimitazione di confini, che *a priori* era da escludere.

[2] I, 18.

pistola agli italiani Arrigo VII è detto *solatium mundi,* ma è detto anche sposo d' Italia e gloria del suo popolo *(sponsus tuus, gloria plebis tuae)*. Perciò il Veltro, che libererà il mondo dalla ingordigia della lupa, sarà prima di tutto salute di quell' umile Italia

> per cui morì la vergine Camilla,
> Eurialo, e Turno, e Niso di ferute.[1]

Perciò, com' è stato bene osservato, il Veltro, l' imperatore, ha una speciale missione italiana. Direi di più: Dante pensa col suo monarca unico al mondo, e guarda a Roma, all' Italia, che ne continua la storia; e dal riordinamento dell' Italia, dal ridestarsi di quella provvidenziale possanza dell'Aquila romana, che dal Campidoglio deve spiccare il suo volo pel mondo, attende la pace universale, un mondo spogliato della cupidigia e composto nell' ordine della giustizia.

Sacra la missione dell' impero, sacra la missione dell' Italia romana. Chi dice impero, dice infatti Roma. Alla dimostrazione dell' ufficio assegnato dalla Provvidenza a Roma è dedicato tutto il secondo libro del *De monarchia.* Ma l' ingenuità, voglio dire la schiettezza, e quindi la fermezza della fede di Dante in questo concetto altissimo della « città santa » meglio che dalle sue osservazioni storiche esposte nel *De monarchia,* e qua e là richiamate, per tutto il Poema come nel *Convivio*, e tutte ordinatamente riassunte da Giustiniano nel Canto VI del Paradiso, assai meglio si argomenta dalle commosse esclamazioni onde a un tratto rompe una volta il corso della sua meditazione sugli evidenti vestigi del volere divino per entro a tutta la storia di Roma, da Enea contemporaneo di David allo stabilimento del-

---

[1] *Inf.* I, 106.

l' impero, sotto cui Cristo nacque: « Oh ineffabile e incomprensibile sapienza di Dio, che a un' ora per la tua venuta in Siria suso e qua in Italia tanto dinanzi ti preparasti! Ed oh istoltissime e vilissime bestiuole che a guisa d' uomini pascete, che presumete contro a nostra Fede parlare; e volete sapere, filando e zappando, ciò che Iddio con tanta prudenza ha ordinato! Maledetti siate voi e la vostra presunzione, e chi a voi crede! »[1]. Perchè dunque credesse alla missione di Roma, perchè egli con Virgilio celebrasse l' andata di Enea al « secolo immortale », corruttibile ancora, eletto da Dio padre dell' *alma Roma e di suo impero*

> La quale e il quale (a voler dire lo vero)
> Fur stabiliti per lo loco santo
> U' siede il successor del maggior Piero;

giacchè nel regno dell' immortalità Enea

> Intese cose, che furon cagione
> Di sua vittoria e del papale ammanto;

questo perchè, quale precisamente apparve alla mente di Dante, a noi preme poco rammentarlo. All' intelligenza del suo pensiero basta vedere nelle sue stesse parole che egli non dubitò, che nella virtù romana, nella fortuna delle guerre romane, in tutte le vicende della romana storia, onde agli occhi suoi la potenza mondiale dell' Urbe si venne sempre più ampliando e rafforzando, operasse Dio stesso. I particolari dei suoi concetti storici hanno infatti scarsa importanza: vorremo noi misurare la serietà dell' intelletto dantesco dalla fede infantile con cui egli accetta come storia e fa oggetto di alta speculazione la leggenda virgiliana? Tutto ciò appartiene alla parte caduca, che c'è anche negli spiriti magni, e non poteva non essere in Dante; ma non è propria-

---

[1] *Conv.*, IV, 5.

mente ciò per cui Dante sopravvive eterno, ciò per cui ci affolliamo tuttavia attorno a lui, come il popolo greco accorreva al canto de' rapsodi omerici. Sia o non sia venuto Enea da Troia alle prode latine, e sia egli sceso o no nel regno delle ombre, Roma vinse Cartagine e la distrusse; Roma, attraverso secoli di conflitti interni, economici e politici, sempre risoluti e sempre risorgenti, attraverso guerre ininterrotte, aspre e pur sempre infine vittoriose, creò uno Stato possente, diede legge a quante genti vennero con lei a contatto, impose la sua disciplina, cioè la sua umanità, la romanità, al mondo della più operosa e creatrice civiltà antica, fiorita sulle sponde del Mediterraneo: e Roma dunque veramente unificò con la virtù sua e pacificò nel suo diritto il mondo, fondendo nel rovente crogiuolo della sua energia e poi suggellando della sua impronta quella civiltà umana, e non più veramente nazionale, di cui la filosofia greca e le falangi macedoni avevano più fatto sentire il bisogno che attuato l'idea. E Roma così certamente gettò la base granitica al monumento, che il divino soffio di un nuovo spirito ricreatore, mosso dall'Oriente misterioso, doveva suscitare alto nel cielo, segno sublime d'una nuova storia umana. Questo vide, sentì Dante; questo pensiamo anche noi. Che se oggi forse non siamo tutti disposti a vedere con lui in Roma pagana, condizione necessaria al trionfo del Cristianesimo nel mondo, l'atto d'una volontà umanamente intenta a preordinare di lunga mano nel suo segreto impenetrabile un avvenimento, che dovrà un giorno, a data fissa, irrompere inatteso tra gli uomini a miracol mostrare; tutti pensiamo, o dovremmo pensare, proprio come Dante, che tutta la storia è l'attuarsi di una volontà divina, è uno spiegarsi lento per mille vie, non facili ad essere abbracciate tutte d'uno sguardo solo,

ma tutte armonicamente convergenti a una meta unica, di quella vita, sempre più piena, sempre più luminosa, sempre più libera, dello spirito, in cui veramente consiste la potenza miracolosa del Cristianesimo. E anche noi dunque ripetiamo col nostro grande Poeta, che Roma, il suo impero, e quell' idea che l' impero lascia dietro di sè, di un comune diritto, quasi immagine, come Dante ci ha detto, di una giustizia naturale, forza disciplinatrice dei singoli stati e pacificatrice dei re, dei principi e delle repubbliche perchè liberatrice degli uomini dalla cupidigia, o, come oggi si direbbe, dallo spirito di sopraffazione: tutto questo, certamente, *de fonte nascitur pietatis;* rientra nel divino processo della realtà spirituale, ed ha un valore, che fu sacro per Dante, e sacro è tuttavia nel fondo di ogni coscienza umana. Questa è tuttavia la nostra fede, e la forza della nostra fede.

Dante non dubitò dell' autenticità della donazione di Costantino. Particolare, anche questo, di assai scarsa importanza nella storia e ora per noi. Quel che vive o può vivere è non quel che Dante seppe, ma quello che pensò: quell' idea, che è al di sopra di Arrigo come di Costantino; e che, come poteva far condannare quello, se più oltre si fosse indugiato in Lombardia, così fa condannare questo; e in tale condanna manifesta il suo significato:

> Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre,
> Non la tua conversion, ma quella dote
> Che da te prese il primo ricco patre! [1]

Non la tua conversion, perchè l' impero dev' essere cristiano; perchè, come è detto nel *De monarchia,* questa mortale felicità, che è il fine dell' impero, è in certo

---

[1] *Inf.* XIX, 115.

modo via alla felicità immortale, e da questa attinge perciò il suo valore; perchè Cesare deve avere verso di Pietro quella riverenza (la *riverenza delle somme chiavi*)[1], che deve il figlio al padre, affinchè, illustrato dalla luce della paterna grazia, possa più efficacemente irradiare il mondo terreno, cui da Dio, e da Dio solo è proposto. La rettitudine del governo imperiale, instauratore della naturale giustizia, nel suo carattere sacro non si può reggere se non sul fondamento della fede religiosa, e non può quindi prescindere dal riconoscimento della Chiesa in tutto il suo valore divino. *Non la tua conversion, ma quella dote,* che ebbe il primo pontefice non più povero. E ciò per due ragioni: e perchè chi diede non poteva dare, e perchè chi ricevette non poteva ricevere. Dare non poteva Costantino, perchè il potere che a lui era affidato, e in cui doveva aver base ogni suo atto legittimo, non consentiva nessun atto distruttivo del potere medesimo; ed alienando parte dell' impero egli distruggeva l' impero stesso, il cui ufficio essenziale è di sottoporre tutto il genere umano a una sola volontà *(uni velle et uni nolle)*. E come la Chiesa non è autorizzata a nessun atto contrario al suo fondamento, cioè a Cristo, così nessun imperatore può arrogarsi facoltà di nulla che sia contrario a quel diritto umano che della monarchia universale è la base. In fine ogni giudice suppone la giurisdizione; nè quindi può mutarla. E per ammettere il diritto nell' imperatore di annullare o scemare, che qui è lo stesso, l' impero, bisognerebbe invece concepire l' imperatore come antecedente all' impero, e non viceversa, com' è il vero. — Ma ricevere neppure poteva Silvestro, perchè, dice il *De monarchia,* la Chiesa non ha nessuna capacità ad

---

[1] *Inf.*, XIX, 101.

acquistare beni temporali; e ciò per precetto proibitivo espresso, come si ha da Matteo: *Nolite possidere aurum neque argentum;* precetto attenuato in qualche modo in Luca, ma fermo restando il divieto agli ecclesiastici di vera proprietà.

Dante anche qui, nella questione della proprietà o della povertà — che fu di quelle che più appassionarono gli animi al tempo suo — si leva al di sopra delle opposte fazioni. Sente e canta commosso la divina passione di Francesco per Povertà, ne intende profondamente il mistico e morale motivo, come principio di radicale riforma interiore della Chiesa e dell' uomo; ma con quella moderazione di concetti, che è (avrebbe detto il nostro Gioberti) il contrassegno più cospicuo del vero ingegno dialettico, cui non fa bisogno rinunziare a una verità per affermarne un' altra, Dante sdegna e riprova la tesi estrema dei fanatici spirituali; e se ne sta nella buona compagnia di Bonaventura, da cui si fa dire in Paradiso (XII, 115) circa i seguaci di Francesco:

> La sua famiglia, che si mosse dritta
> Coi piedi alle sue orme, è tanto volta
> Che quel dinanzi a quel di retro gitta;...
>
> Ben dico, chi cercasse a foglio a foglio
> Nostro volume, ancor troveria carta
> U' leggerebbe: «Io mi son quel ch' io soglio»;
>
> Ma non fia da Casal, nè d'Acquasparta,
> Là onde vegnon tali alla scrittura,
> Che l' un la fugge, e l' altro la coarta.

Senza fuggire con Matteo d'Acquasparta la regola francescana, senza coartarla con Ubertino da Casale, ossia senza distruggere la lettera e lo spirito dell' insegnamento dell'Assisiate, e senza materializzarlo con l' assurda interpetrazione estrema dei rigoristi, che si chiamarono spirituali, Dante, spirito eminentemente catto-

lico e aborrente da ogni angusta mentalità eretica, vuole la Chiesa povera, ma capace di possedere non a titolo di proprietà, bensì di usufrutto, per dispensare ai poveri di Cristo il prodotto de' suoi possessi: *immoto semper superiori dominio,* che non può non essere di quello che deve potere non desiderar nulla, perchè tutto gli appartiene: l'Imperatore. Dante cioè vuole, conforme allo spirito di Francesco, che l'uomo di Dio non rinunzii già alle cose, senza di cui la sua vita diventerebbe impossibile, ma non vi si leghi, soffocando nel proprio cuore quel libero slancio che lo trae in alto.

Onde si fa anche più chiaro che la missione del monarca non è solamente, e quasi nè pure principalmente, politica, ma anche e sopra tutto religiosa. Giacchè la lupa, che il Veltro ricaccerà all'Inferno, è la cupidigia insaziabile che dopo il peccato originale arde nei cuori, poichè gli uomini non sono stati redenti interamente dal figliuolo di Dio. Nè l'azione redentrice di Cristo può essere condotta a termine dalla Chiesa che coi sacramenti ne continua, non ne estende l'opera. La Chiesa non è tutto; e perciò, nel sistema dantesco, è condizionata e integrata dall'Impero: Gesù nasce quando il mondo è pacificato da Roma; e nascerà in perpetuo nei cuori degli uomini che siano stati guariti dall'infermità del peccato e composti in una famiglia sola, giusta e concorde, per opera del Veltro.

L'uomo, per Dante, è *medium quoddam corruptibilium et incorruptibilium,* e partecipa della natura degli estremi: cittadino di questa città terrena che si svolge nel tempo attraverso un diritto che regola i rapporti scambievoli onde gli uomini sono legati fra loro in quanto hanno bisogni, come oggi diremmo, economici e sono forze economiche: un diritto, che dà legge all'uomo che

vive nella natura. Ma cittadino anche della città di Dio, o delle cose eterne, le quali non possono aver altre leggi da quelle che dentro agli animi degli uomini son dettate dalla fede, dalla speranza, dall' amore. All' eterno non si sale se non attraverso il temporale: e soltanto nell' uomo di sana ragione, che pratichi tutte le virtù intellettuali e morali, può scendere la grazia redentrice, che india lo spirito sollevandolo nel regno dell' eterno e della celeste beatitudine. Soltanto attraverso la disciplina dello Stato che raddrizza le volontà e chiude ciascun individuo nella sua legge, anzi è la legge della giustizia universale, può l' uomo spogliarsi dalle prave inclinazioni dell' egoismo. Lo spirito che si sublima nel cielo di Dio, dove è l' ultimo suo fine, è lo spirito aperto all' amore, lo spirito che non si rannicchia dietro a nessuna barriera, che vuole con sè tutti gli spiriti a pregare o a cantare il suo inno a ogni cosa bella, o a riconoscere la verità santa, una per tutti, a vivere insomma la vita che sola è degna di lui, universale. E questo spirito è quello dell' uomo, che ha imparato a sentire l' interesse di tutti come superiore al proprio, anzi come l' unico: quello cioè che ha imparato ad obbedire alla legge come alla voce più intima, più imperiosa e insieme più soave, che gli parli dall' intimo della coscienza. E perciò, come predicava Dante a' suoi Fiorentini, è divenuto libero. Libero di quella libertà, che nel *De monarchia* (I, 12), come nel *Paradiso* (V, 19), Dante dice il maggior dono che Dio, per sua larghezza, creando, facesse alle creature intelligenti; il dono *alla sua bontate più conformato;* quella libertà, che tutto il viaggio compiuto in compagnia di Virgilio ha infine fatto acquistare a Dante sulla cima del Purgatorio, quando ha visto *il temporal foco e l' eterno,* ed è venuto in parte dove Virgilio (la

ragione umana) per sè più oltre non discerne, e s' accomiata dal suo discepolo con lo stupendo saluto:

> Vedi là il sol che in fronte ti riluce;
> Vedi l' erbetta, i fiori e gli arbuscelli,
> Che qui la terra sol da sè produce.
>
> Mentre che vegnan lieti gli occhi belli,
> Che, lagrimando, a te venir mi fenno
> Seder ti puoi e puoi andar tra elli.
>
> Non aspettar mio dir più, nè mio cenno:
> Libero, dritto e sano è tuo arbitrio,
> E fallo fora non fare a suo senno
>
> Perch' io te sopra te corono e mitrio.[1]

Come Beatrice può tergere le lagrime e mostrare gli occhi belli a Dante, non quando egli vuol uscir dalla selva e s' imbatte nella lupa, ma soltanto nel Paradiso terrestre, dove Virgilio l' abbia ricondotto a reintegrare la sua umana natura e farlo o rifarlo padrone di sè, così la Chiesa può spiegare la sua azione di grazia sul genere umano, solo quando l' umano arbitrio sia divenuto parimenti libero, dritto e sano, mercè l' azione dello Stato; che lo dirige alla temporale felicità non secondo gli ammaestramenti della rivelazione, proprii alla Chiesa, ma (come è detto nel *De monarchia) secundum philosophica documenta*, giusta l' ufficio affidato nella *Commedia* a Virgilio.

In questa distinzione di ragione e di fede, quella lume e legge alla vita mondana, e questa via alla felicità trascendente, è il principio dottrinale dell' autonomia dello Stato, che Dante, in relazione alle controversie della pubblicistica contemporanea, formola nella sua tesi, che l' autorità imperiale discende senza intermediari da Dio: e non deriva quindi nè dalla designazione degli Elettori tedeschi, semplici « denunziatori » e stru-

[1] *Purg.* XXVII, 133.

menti della Provvidenza; nè dal Pontefice, che incoronando l' imperatore non fa se non riconoscere, in questo come in ogni altro caso che eserciti debitamente l' ufficio suo, la divina volontà. L' imperatore è sovrano perfetto, in quanto rappresenta un diritto il cui adempimento rende possibile la stessa Chiesa. La quale è sì al di sopra di tutto, ma in quanto rientra nei limiti della sua spirituale giurisdizione: in quanto non è guidata nè da Niccolò III, nè da Bonifazio VIII, nè da Clemente V, nè da Giovanni XXII, nè da altro simoniaco che rapacemente, per oro e per argento, adulteri le cose di Dio: in quanto non merita l' invettiva di Dante a papa Orsini, onde tanto si compiace Virgilio:

> Chè la vostra avarizia il mondo attrista,
> Calcando i buoni e sollevando i pravi.
>
> Di voi, pastor, s' accorse il Vangelista
> Quando colei, che siede sopra l' acque,
> Puttaneggiar co' regi a lui fu vista;[1]

nè muove su in Cielo lo sdegno che fa trascolorare Pietro e tutta la corte dei beati, al pensiero del suo indegno successore:

> Quegli ch' usurpa in terra il loco mio,
> Il loco mio, il loco mio, che vaca
> Nella presenza del Figliuol di Dio,
>
> Fatto ha del cimitero mio cloaca
> Del sangue e della puzza, onde il perverso,
> Che cadde di quassù, laggiù si placa.[2]

La Chiesa che sta in alto è insomma la Chiesa di Dio, non quella del diavolo: quella che Francesco d'Assisi volle povera; quella che Dante perciò vuol ricondotta dall' Impero alla povertà temporale, che è la ricchezza spirituale.

---

[1] *Inf.* XIX, 104.
[2] *Par.* XXVII, 22.

V

Ed ecco svelato il significato profondo di tutte le profezie sparse per tutti i canti della *Divina Commedia;* la quale, come la grande poesia biblica, come la recente letteratura politico-religiosa gioachimita e francescana, vuol essere per Dante, anzi è nel suo animo pieno di fede, tutta, dal principio alla fine, un ammonimento profetico. Tutte le profezie si assommano e adunano in quella di Beatrice nel Paradiso terrestre, lì dove l'opera di Virgilio è compiuta, e Dante or ora sarà

> Rifatto sì, come piante novelle
> Rinnovellate di novella fronda,
> Puro e disposto a salire alle stelle:[1]

nella condizione, cioè, in cui l'uomo sarà restituito dalla disciplina imperiale; lì, dove Dante riprende la figurazione della Chiesa, che è nell'*Apocalissi* di Giovanni, ritraendone tutta la storia in una processione allegorica; e Beatrice, appunto in linguaggio apocalittico, volutamente oscuro e solennemente misterioso, predice:

> Sappi che il vaso che il serpente ruppe
> Fu, e non è.

Non è più la Chiesa, raffigurata nel carro che Dante vede infranto dal drago, corrotta dallo spirito del male. Non è più, distrutta dagli stessi ecclesiastici, *in vesta di pastor lupi rapaci:*[2]

> ma chi n'ha colpa, creda
> Che vendetta di Dio non teme suppe.
>
> Non sarà tutto tempo senza reda
> L'aquila, che lasciò le penne al carro

[1] *Purg.* XXXIII, 143.
[2] *Par.*, XXVII, 55.

(per colpa di Costantino)

> Per che divenne mostro e poscia preda;
>
> Ch'io veggio certamente, e però il narro,
> A darne tempo già stelle propinque,
> Sicure d'ogni intoppo e d'ogni sbarro;
>
> Nel quale un cinquecento diece e cinque,
> Messo da Dio, anciderà la fuia
> Con quel gigante che con lei delinque.[1]

La fuia, la ladra, la gran lupa, a cui Virgilio sottrae Dante e l'impero deve sottrarre, e sottrarrà, l'uomo, è la Chiesa.

Questo, in breve, il concetto dominante dell'Alighieri, la sua profezia: la riforma della Chiesa; ma una riforma sostanziale, che in lei e per lei riformi, edifichi tutta la vita. Questo il concetto, che, come è il più alto segno del pensiero dantesco, è anche la ragione del posto unico che a Dante spetta non pure nella storia della cultura italiana, ma della civiltà universale. Giacchè il fascino potente che il nostro maggior Poeta esercita su tutte le menti del mondo civile, e che pare moltiplicarsi col distendersi della sua gloria pei secoli e tra i popoli, non si spiega tutto con l'eccellenza della sua poesia: voglio dire di quello che per poesia s'intende, mettendo insieme in una stessa schiera Dante e il Petrarca e l'Ariosto e lo Shakespeare e il Goethe, o qual altro più insigne creatore di vivi fantasmi sia nei fasti dell'umana grandezza. Ogni poeta è universale, e parla eterno al cuore di tutti. Ma quella di Dante è un'universalità superiore all'universalità propria d'ogni poeta; e se mi fosse lecito di definire il mio concetto con una formola filosofica, direi che laddove l'universalità del poeta concerne la forma dello spirito che in esso si attua,

---

[1] *Purg.* XXXIII, 34.

quella di Dante investe anche il contenuto; di guisa che, dove l'arte di ogni poeta richiede preliminarmente un certo accordo d'interessi morali fra autore e lettore (accordo che il più delle volte potrà esser prodotto da una preparazione particolare e certe speciali disposizioni d'animo, e qualche volta riescirà assai malagevole a stabilirsi), quella di Dante invece s'impadronisce subito, a un tratto, dell'animo d'ognuno, e va diretta al cuore.

Ogni poeta ha il suo mondo, il quale diviene un mondo reale anche per gli altri, in quanto esso fu veramente un mondo pel Poeta. Che importerebbe a noi de' *capei d'oro all'aura sparsi* d'una donna ora morta da sette secoli, se essi non splendessero eterni nell'arte del poeta? Ma Beatrice non è una donna: donna fu, e ancor trema nel canto dell'esule meditabondo una dolcezza trepida e pudica, che solo occhi femminili potevano infondere nel cuore di un uomo. È la teologia: ma non la teologia del frate, che beato, nella quiete della sua cella, o dall'alto della sua cattedra, martelli infaticabile sull'incudine della dialettica le sentenze di Pier Lombardo; non è quella scienza di Parigi, che destava i sospetti dell'umile francescano e gli sdegni di Jacopone, perchè dava la vanità e l'orgoglio del dottore, ma spegneva in cuore la fiamma dell'amore e della fede. Essa è uno sguardo luminoso gettato dal cielo sulla terra e negli abissi, a intender tutta la vita e ravvivarla nella coscienza delle sue armonie; è intelligenza, vibrante di passione, di questa vita, non quale può apparire, puro schema pallido e inanime, alla speculazione del filosofo, anzi quale palpita dentro di noi, ad ogni ora, ad ogni istante, come caos di forze — cose, uomini, istituzioni, tutto il passato, base a ogni nostro più piccolo atto o respiro vitale: — caos, in cui ciascuno di noi, personalità, cioè volontà che è coscienza,

libera e dominatrice, deve mettere ordine, orientarsi, vivere! Questa vita, insomma, che è passione e dev' essere volontà, libera vita dello spirito, pensiero che si spiega nella sua sovrana natura; questa vita, nella sua totalità, raccolta attorno al suo centro, che è suo principio e suo fine, Dio. Questo è Beatrice. Il cui poema perciò parla sì con divino accento alla fantasia; ma non distraendoci dalla realtà in cui pulsa il ritmo costante del nostro essere, per chiuderci in un mondo d' immaginazione; anzi riscotendo tutte le fibre del cuore, onde ognuno di noi è avvinto a questo mondo vivo, d' amore e d' odio, di pietà e di dispregio, di poesia e scienza e di bisogni; di duri bisogni, di virtù e di vizi, di eroi e di vili e cupidi e bestiali uomini, che fanno la terra una selva selvaggia; e creano in chi non disperi di sè e delle voci interiori che gli parlano di verità, di bene, di qualche cosa che ha da essere e non può non essere, la necessità di credere in una realtà diversa da questa che angosciosamente ci opprime, e più vera, nella quale si debba trovar la ragione e il fine di tutto. Giacchè l' uomo, che pensi e senta, e non disperi, e non cada nel cammino, ha, comunque intesa, una religione.

Ebbene Dante — guardatelo in viso, in quella fronte pensosa e severa, cui non arride vaga immagine di bellezza puro diletto della fantasia, ma batte piuttosto il pensiero del destino dell' uomo — Dante è poeta sì, ma in quanto è profeta. Ricordate il *Convivio,* nel suo motivo ispiratore: il poeta che aspira a qualche cosa di più alto dell' arte, che sia ancora arte, ma sia anche scienza, pensiero. E il primo tentativo viene abbandonato, perchè minore nei mezzi all' alto fine che brilla innanzi all' animo del poeta: minore, perchè il commento era estrinseco alle canzoni, e l' artista sentiva che l' aggiunta non mutava il carattere primitivo della sua poesia. Ricordate

pure il proposito finale della *Vita nuova:* « non dir più di questa benedetta, infino a tanto che io non potessi più degnamente trattare di lei ». Il modo degno non è quello del *Convivio,* ma quello del poema: la poesia che è profezia: la poesia che fa sua, non più la voce dell'amore per la donna, ma la voce dell'uomo che ad ogni momento erompe dal più profondo d'ogni animo, come aspirazione alla pienezza dello spirito nel divino; la profezia che predice, non il futuro che non è, ma quello che si agita, eterno presente, là dove può guardare l'intelletto chiaroveggente dell'uomo di grande fede, di alto pensiero. Questo volle essere Dante: questo, oscuramente o chiaramente, egli è oggi, sarà sempre per quanti sentono il carattere della sua poesia.

Poeta e profeta. Profeta del rinnovamento della civiltà mediante la riforma della Chiesa. Grande, senza dubbio, il numero di siffatti riformatori; ma che possano stare a fianco di Dante per altezza e originalità di concetto, pochi. In Italia, se si guarda alle idee ispiratrici delle anime che più ardentemente invocarono e propugnarono una riforma della Chiesa, presso a Dante non si possono collocare se non due grandi soli: uno del secolo che lo precesse, e l'altro di quello che lo seguì, e vide finire l'Italia di Dante, l'Italia dei Comuni, agitata dalle poderose forze d'una vita in pieno rigoglio: Francesco d'Assisi e Girolamo Savonarola. Dopo, l'Italia non sentì più il soffio rinnovatore di una grande anima religiosa. — Francesco vuol rinnovare la Chiesa, rinnovando immediatamente lo spirito religioso, prescindendo da ogni riforma del suo organismo, come società non separabile dalla civile. Mira certamente alla sostanza della religione, sia come pura spiritualità negativa (dottrina della povertà), sia come slancio positivo dello spirito (dottrina dell'amore). Ma gli sfugge tutto il con-

creto delle condizioni, in cui la religione si sviluppa. E la sua riforma fermenta nel Cristianesimo, ma senza virtù veramente efficace di radicale rinnovamento. — Savonarola vede la Chiesa da riformare nel costume, privato e pubblico; e quindi si volge allo Stato, che concepisce teocraticamente; ma non vede nè anche lui il rapporto, dov' è la realtà concreta, tra il suo Stato e la vecchia Chiesa, che pure s' alleano contro di lui e gli accendono il rogo. — Dante invece guarda alla Chiesa insieme e allo Stato; e (per restringerci sempre alla nostra storia) precorre Cavour, precorre Ricasoli; si pone il problema nei termini appunto, in cui la storia dimostrerà che va posto, e in cui noi ce lo troviamo tuttavia innanzi: problema politico da una parte, problema religioso dall' altra, problema umano, essenzialmente, profondamente umano nella sua indivisibile sostanza. La Chiesa non si può separare così dallo Stato, che questo la ignori o essa ignori lo Stato; lo Stato non può respingere da sè la Chiesa a segno da negarne ogni valore: nè la Chiesa può spiritualizzarsi al punto da non avere in sè niente di temporale, e non rientrare quindi nella sfera dell' attività politica; nè lo Stato può esercitare effettivamente quest' attività senza realizzare una sostanza spirituale e quindi venire a contatto con gli organi della vita religiosa. La Chiesa storicamente riformabile è quindi una sola: quella che si riforma riformando lo Stato: perchè essa si forma veramente in quanto si forma lo Stato.

Che cosa è lo Stato? Si chiami impero con Dante, o si chiami altrimenti, lo Stato è quello a cui Dante mira con la sua universale monarchia: *unum velle, unum nolle;* è quello che nell' individuo si dice carattere, che è l' unità e la realtà effettuale della persona. La vita comune è allargamento della vita spirituale della persona,

la quale viene a trovarsi nella necessità di instaurare un più alto e più spirituale carattere, una più concreta unità od accordo interiore, che tuttavia avrà sempre lo stesso valore assoluto della personalità individuale, giacchè ne sarà l'ampliamento e la vera realizzazione. Ora un carattere, una volontà nel suo svolgimento, non può aversi senza una fede religiosa: che essenzialmente è riconoscimento d'una realtà assoluta, sostanza e principio d'ogni legge, che sia tale davvero e non mero arbitrio: onde chi dice volontà, dice legge. La volontà, così intesa, è sì anche volontà etica; ma appunto perchè non c'è moralità che non importi un atteggiamento religioso dello spirito. Lo Stato pertanto è forza, perchè volontà; ma è anche giustizia, volontà universale. È libertà, ma in quanto è legge: legge che esso pone, ma che ad esso per primo è sacra, come volontà divina. Ed ecco perchè viene a incontrarsi nella Chiesa, e non può disinteressarsene. E poichè nel divino che la Chiesa amministra è la fonte viva della sua propria attività ed esistenza, allo Stato s'appartiene un fine di cultura, essenzialmente religioso: s'appartiene l'ufficio di restituire la Chiesa alla sua funzione schiettamente religiosa cominciando a recare in atto la piena e perfetta autorità: quell' *unum velle,* quella inconsutile veste (come dice Dante con immagine biblica) che fu empiamente lacerata con la temporalizzazione della Chiesa, principio funesto della sua e altrui corruzione.

Lo Stato come volontà — questa divina realtà spirituale che l'uomo attua nella vita civile — non può incontrare ostacoli, che ne limitino la libertà, recidendola quindi alla radice. Esso si separa dalla Chiesa e celebra così la propria indipendenza in quanto cessa di considerarla centro di energia spirituale distinto da sè, e a sè contrapposto. Giacchè quello che alla superficie è

separazione, nel fondo è assorbimento e unità intima; in quanto lo Stato, mediante la propria infinità, togliendo alla Chiesa ogni elemento mondano, la purifica, e così realizza a un tempo la Chiesa, come vera Chiesa, e se medesimo. E la Chiesa, spogliandosi d'ogni scoria esterna, e quindi riconoscendo lo Stato come infinita potenza, non solo torna per sè alla sua purità spirituale, ma irradia della propria luce divina il potere dello Stato.

Questo è oggi il nostro ideale: potrei dire il nostro Stato, avvertendo che lo Stato, al modo stesso d'ogni realtà etica, non è per l'appunto quello che c'è, ma quello che si costruisce, quello che noi politicamente lavoriamo sempre a costruire, senza poter dire mai di avere bella e compiuta l'opera nostra: l'idea, per cui lottiamo, per cui diamo anche la vita, torcendo lo sguardo dai difetti degli istituti e degli uomini in cui essa s'incarna, — se non fosse per colmarli col senso vivo e operoso del nostro ideale. Questa fu la profezia di Dante: uno Stato intimamente religioso perchè libero dalla Chiesa, indipendente, potenza illimitata: e però una Chiesa povera, cioè spirituale, ed alimentatrice di quella vita etica, che nello Stato trova la sua attualità e la sua tutela.

Dante attese il trionfo di siffatto ideale, che disse impero o monarchia, da Arrigo di Lussemburgo; e i disinganni dal 1313 non gli tolsero dall'animo che la missione provvidenziale fosse stata comunque affidata alla virtù romana. Le sue speranze fallirono miseramente; la pace non venne; egli morì in esilio; il *De monarchia*, riprovato e confutato con accanimento da inquisitore dal frate Guido Vernani, fu dal cardinal legato Bertrando del Poggetto fatto bruciare in pubblico, non senza minacce alle ossa del poeta, da pochi anni riposanti — finalmente! — nell'arca ravennate; gl'indizi del volere divino, apparsi alla sua fede nella logica degli avveni-

menti storici, si dileguarono. I ciechi fiorentini parve che avessero bene veduto, quantunque due secoli soli li separino da un nuovo assalto (ahimè quanto più duro!) che la forza imperiale tornerà a dare alla loro libertà, spenta anche la memoria di Dante, sparse le ceneri del gran frate di San Marco e poco men che soffocata la sua tradizione: tornerà più potente, non però a instaurare, nè anche questa volta, la pace di Dante, anzi a seminare nuovi germi di ingiustizia e di guerre future.

Sì, l' impero dantesco è un' utopia, suggeritagli dalle idee del tempo (non per altro così uscite ormai di moda, che l' utopia stessa, *mutato nomine*, non risorga oggi, quasi programma fra non guari attuabile a conclusione di questa nostra guerra immane e di tutte le guerre!). Nel ritenere che Arrigo o altro messo di Dio potesse prima o poi *ancidere la fuia* e dare al mondo la pace, Dante, diciamolo pure, s' ingannò, e vide men chiaro de' suoi concittadini, che, bene o male, attraverso le turbolenze del Comune preparavano il terreno alla Signoria, primo nucleo dello Stato moderno. Ma a questo Stato, mèta lontana, non miravano nè i Corso Donati, nè i Betto Brunelleschi, nè quanti altri Neri seppero accortamente sposare il proprio partito alla libertà popolare e a quella dei guelfi d' ogni parte d' Italia; e allo Stato invece pensa Dante, allo Stato dell' avvenire, che è anche oggi il nostro problema: simile in ciò alle anime del suo Inferno, che, al dire di Farinata, veggono, *come quei c' ha mala luce,* le cose che sono ancora lontane; e quando queste s' appressano o sono, *tutto è vano* loro *intelletto.*

Il grido di Marco Lombardo:

— ed è giunta la spada
Col pastorale, e l' un con l' altro insieme
Per viva forza mal convien che vada;
Perocchè, giunti, l' un l' altro non teme —[1]

[1] *Purg.*, XVI, 109.

risuona oggi in noi non meno forte di quello onde i fiorentini del 1311 incitavano Brescia alla resistenza contro il tedesco.

E ci ammonisce, non esservi pace senza Stato forte; e finchè questa forza non coincida con la giustizia e con la libertà, la pace esser vana speranza, e la guerra necessaria, da combattere senza tregua, senza esitanze, fermi nella fede che Dio la vuole; perchè lo Stato, frutto di questa lotta e instauratore della pace, esso fa uomo l'uomo, libero nel diritto: di quella libertà, che sola può lasciarci sentire la presenza di Dio in noi e nelle cose nostre, e dar quindi una viva sostanza alla Chiesa. Ma ci ammonisce pure, non esservi spada che possa non temere il pastorale; non esservi sana politica senza una fede religiosa, poichè la vita dello Stato è vita di uomini, vita spirituale: e questa vita non può essere se non devozione assoluta a un'idea, proprio come ogni Chiesa insegna: quella devozione che fa il soldato sicuro incontro alla morte necessaria alla patria, fa anche ogni cittadino negli uffici più prosaici e meno rischiosi, ma non men difficili, di tutti i giorni, inflessibile nella coscienza e nella volontà del dovere; ignaro, come il veltro dantesco, di un interesse privato che non sia quello medesimo dell'idea di cui egli è servitore.

X

STUDI LEOPARDIANI

Il primo di questi scritti uscì nella *Rass. bibl. della letter. ital.* XV (1907). — Il secondo nella *Critica* IX (1911) pp. 142-51 e 476-80. — Il terzo nella stessa *Critica* XV (1917) 384-88. — Il quarto nel *Messaggero della domenica*, a. II, nn. 8 e 9, (23 febbraio e 2 marzo 1919).

1

LA FILOSOFIA DEL LEOPARDI

Il signor Pasquale Gatti pubblica un'*Esposizione del sistema filosofico di Giacomo Leopardi;*[1] che è una dissertazione di laurea, e reca infatti l'impronta comune a tutti i lavori giovanili. L'inesperienza apparisce nello stesso titolo del libro, un po' troppo prosaico, e incongruo col contenuto del libro, che non vuol essere propriamente un'esposizione fatta dal Gatti del sistema filosofico del Leopardi; ma appunto questo sistema, portato innanzi al lettore con le stesse parole del Leopardi; non volendo il Gatti aggiungervi di suo se non prefazione, note ed epilogo. Metodo anche questo alquanto ingenuo e da scrittore che non vede ancora la necessità, chi voglia rappresentare nella sua unità logica e nell'organismo delle sue parti il pensiero d'un filosofo, d'appropriarsi questo pensiero, entrarvi dentro, mettendosi allo stesso punto di vista del filosofo, e quindi in grado di rielaborare il suo pensiero, chiarendolo con le attinenze storiche, a cui è legato, e con le dilucidazioni intrinseche di cui logicamente è suscettibile, salvo a mostrarne, ove occorra, la inconsistenza: in modo che l'esposizione riesca una vita nuova del sistema filosofico

[1] Saggio sullo *Zibaldone,* Firenze, Le Monnier, 1906, 2 voll.

nella mente dell'espositore. Lavoro difficile, certo, e che non riesce felicemente se non agli scrittori provetti; ma che nessuno ordinariamente crede di potere schivare, se non limiti il proprio ufficio a quello di semplice editore; e tutti ne escono alla meglio, esponendo i vari sistemi come ciascuno li ha intesi.

Il Gatti, invece, ha voluto mettere insieme i passi dello *Zibaldone* leopardiano, mostrando come fil filo un pensiero si svolgesse dall'altro; e, dove la connessione non appariva evidente nelle parole del testo, ha supplito di suo i legamenti opportuni, ma continuando a parlare, in prima persona, a nome del Leopardi: proprio come se questi avesse riordinata e organizzata quella copiosa congerie di riflessioni già via via segnate sulla carta a schiarimento del proprio pensiero e a sfogo della sua malinconia. Nè il Gatti ha lontanamente sospettato il rischio, e stavo per dire la responsabilità, a cui andava incontro facendo parlare per la sua bocca lui, Leopardi. Ha creduto che nello Zibaldone stesse, a pezzo a pezzo, tutto un sistema; e non ha saputo resistere al seducente disegno d'innalzare, con la semplice composizione degli stessi materiali leopardiani, la statua del filosofo sul piedestallo finora vuoto. Laddove è chiaro che, se anche nei pensieri inediti del Leopardi fosse implicito un sistema perfetto di filosofia, la via di ritrovarvelo e dimostrarvelo non poteva esser questa scelta dal Gatti.

Ma veniamo all'argomento. L'autore, come già altri, ha creduto che, se le opere edite ci avevan dato il Leopardi poeta, questi inediti *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* venuti ultimamente in luce, ci scoprissero il Leopardi filosofo. Questa era anche la tesi dello Zumbini nel suo studio *Attraverso lo Zibaldone,* da cui il Gatti manifestamente prende le mosse, distinguendo

due fasi principali della filosofia pessimistica del Leopardi: nella prima delle quali il dolore sarebbe conseguenza della civiltà; nella seconda, della stessa natura; donde una concezione *storica* del pessimismo, e una concezione *cosmica*. Ma lo Zumbini non insisteva sul valore sistematico di questa filosofia leopardiana; e, d'altra parte, nel secondo volume de' suoi *Studi sul Leopardi*, esaminando le *Operette morali*, veniva in realtà a mostrare come tutto il succo di quelle riflessioni dello Zibaldone, le conclusioni di quel lungo soliloquio che dal 1817 il Leopardi aveva fatto seco stesso per iscritto, fossero appunto condensate nelle *Operette*. Il Gatti, invece, ha esagerato fuor di misura la tesi dello Zumbini, cominciando col cancellare quelle differenze cronologiche, che lo Zumbini aveva badato bene a mantenere tra i vari *Pensieri* (datati, com'è noto, dal Leopardi): cancellarle a disegno, per adoperare quindi i singoli pensieri liberamente come parti integranti d'un sistema logico. Ora lo Zibaldone comprende centinaia e centinaia di pensieri notati come si formavano giorno per giorno nella mente del Leopardi attraverso ben quindici anni (1817-32): periodo lungo per ogni vita, lunghissimo per quella del Leopardi, che in 39 anni forse non visse meno che il Manzoni in 78. Esso è anzi il diario degli anni in cui si svolse tutta la vita morale del Poeta; e offre perciò, com'è stato notato, un riscontro a tutti i sentimenti, a tutti i pensieri già noti dai canti e dalle prose da lui stesso pubblicate. Ed è chiaro che, se in questi sette volumi abbiamo, per dir così, i segreti documenti di tutto il lavorìo intimo di quello spirito, non potremo apprezzarli secondo il loro giusto valore, ove si prescinda dalle loro rispettive date; perchè a chi scrive ogni giorno le proprie riflessioni, la verità è quasi la verità di quel giorno: e quel lavoro

di sistemazione e organizzazione, per cui di tutti i pensieri slegati si possa fare un tutto coerente, manca.

Il Gatti protesta che non va imputato a sua « poca accortezza qualche *salto anacronico*, a dir così, facile a rilevarsi, che qua e là avvicinerà pensieri cronologicamente molto lontani fra loro ». E la sua ragione sarebbe questa: « Tali salti, mentre da un lato ci forniscono ancora una prova evidentissima e incontrastabile della profonda ripugnanza... provata dal Leopardi per una concezione cosmica del dolore, rivelano nettamente, d'altronde, il proposito nell'Autore di rifare spesso a ritroso coll'immaginazione la via già percorsa dal pensiero allo scopo di viemmeglio assicurarsi che non battesse falsa strada, e così riprendere, sempre più sicuro di sè, il cammino, allorchè quella linea immaginaria d'orientamento non gli avrà mostrata altra via da battere per giungere alla meta prefissa » (I, 70). Cioè, se ho capito bene: a dilucidazione di pensieri anteriori il Gatti stima di poter addurre pensieri di un tempo più avanzato, anche quando occorra ammettere avvenuto nell'intervallo un cambiamento sostanziale di pensiero, perchè il Leopardi rifà talvolta con l'immaginazione la via già percorsa col pensiero, e già superata. Ci sarebbero certi « pensieri di ritorno », o « ritorni immaginari », per cui, secondo il Gatti, non bisogna credere che il Leopardi contraddica al suo pensiero ulteriormente acquisito, ma, lasciando questo intatto, per certa ripugnanza sentimentale alle più accoranti verità, per un bisogno del cuore di certi temperamenti, torni per un momento agli *ameni inganni*, o alla mezza filosofia d'una volta. Ma per *immaginario* che sia, un ritorno siffatto nella mente del Leopardi, se noi crediamo di poter fissare questa nella coerenza di certi pensieri definitivi, è evidente che non può essere altro che una

contraddizione. Di che, qua e là, il Gatti è costretto, quasi suo malgrado, ad accorgersi, e a cercare una sanatoria. Sanatoria inutile, se egli avesse rinunziato a pretendere dal Leopardi, nelle sue stesse intime confessioni, quell' unità sistematica che non era nella natura di tali confessioni.

E non era neppure nella natura dello spirito del Leopardi, che fu un poeta, un grande, un divino poeta, ma non fu filosofo, nè anche mediocre. Che fa che egli abbia tante volte protestato di possedere una sua filosofia? Allo stesso modo del Leopardi, più o meno, chiunque si ritiene in grado di giudicare dei sistemi dei filosofi, ossia di mettersi, non dico alla pari, ma al di sopra di costoro, e insomma di affermare una filosofia propria che possa aver ragione di quei sistemi. E dal proprio punto di vista chiunque, così facendo, ha ragione; e aveva ragione il Leopardi; perchè in fondo a ogni mente umana, sopra tutto in fondo a quello dei grandi poeti, è incontestabile che una filosofia c' è: e però è lecito parlare così di una filosofia del Leopardi, come di una filosofia del Manzoni, dell' Ariosto, di Shakespeare, di Omero. Ma questa filosofia dei poeti non è la filosofia dei filosofi, e bisogna trattarla, per non snaturarla e non distruggerla, con molta delicatezza.

Una delle differenze più notabili tra la filosofia dei poeti e quella dei filosofi è che il poeta può averne una, se è capace di averla, in ogni singola poesia; laddove il filosofo che dice e disdice, e muta sempre la sua dottrina, non ha nessuna dottrina. Il Leopardi è in pieno diritto, come poeta, di affrontare il problema del dolore, sempre da capo, con nuovo animo, con considerazioni nuove, da un nuovo aspetto, ora maledicendo alla virtù, ora inneggiando all' amore onde l' umana compagnia

deve stringersi contro il fato. Ogni poesia, ogni prosa del Leopardi è infatti una situazione d'animo nuova; quindi una nuova vista dello stesso dolore che domina l'anima del poeta: un nuovo concetto, una filosofia nuova, che solo trascurando le differenze essenziali, che in una poesia e in una prosa del genere di quelle del Leopardi son tutto, si può rappresentare come sempre identica.

Egli è che il poeta, checchè si proponga e dica di aver fatto, non espone propriamente una filosofia: ma esprime soltanto un suo stato d'animo occupato, determinato e quasi colorito da certi pensieri dominanti. Abbozza in se medesimo (e quindi in un diario intimo) una filosofia provvisoriamente sufficiente ad appagare i bisogni della propria ragione (che non sono poi grandi in uno spirito prevalentemente poetico); e questa filosofia, in quanto profondamente sentita, in quanto vita della propria anima, diventa materia di poesia. Di poesia anche in prosa: perchè, in sostanza la prosa leopardiana è anch'essa poesia, cioè espressione piena di certi stati d'animo del Poeta, diversi da quelli manifestati nei Canti per lo sforzo che nella prosa come nei Paralipomeni il Leopardi fa di costringere il sentimento spontaneo dentro l'intenzione ironica, satirica, che gli fece appunto preferire la prosa al verso. Ma in realtà nelle Operette come nei Canti c'è il Leopardi con la sua filosofia tetra e col suo candore, col suo disprezzo degli uomini e col suo grande amore per essi; con tutte quelle contraddizioni, che altri ha studiosamente cercate in lui, e che sono il vero segno caratteristico del suo spirito poetico e non filosofico.

La filosofia vera e propria non deve aver niente dell'anima individuale di chi la costruisce. Essa è una liberazione assoluta compiuta dal filosofo dai limiti della soggettività: è una contemplazione, diciamo così, d'una

verità eterna, in cui il filosofo, come persona particolare, si dimentica di se stesso, e dei suoi dolori, e di tutte le tendenze affettive dell' animo suo. La filosofia di Spinoza, la cui vita e il cui animo han parecchi punti di somiglianza con quelli del Leopardi, [1] non presenta nessuna traccia, non offre nessuno indizio di sentimenti personali. È veramente una visione del mondo *sub specie aeternitatis*, come egli diceva, in cui la personalità del filosofo scompare. La filosofia dei poeti, si potrebbe dire, scompare nell' animo dei poeti stessi; l' animo dei filosofi, invece, scompare nella loro filosofia. Onde una volta noi abbiamo innanzi una persona determinata, viva in tutto l' agitarsi dell' animo suo; un' altra volta, un sistema di cóncetti, in sè.

Certo, tra le due filosofie non c' è un taglio netto, che divida i filosofi dai poeti; ma il pessimismo leopardiano è, come è stato tante volte osservato, così impregnato di elementi ottimistici, così logicamente frammentario e contradditorio, e d' altra parte così poeticamente coerente e vivo, che lo scambio non è possibile. Noi possiamo studiare, dunque, la sua filosofia, ma come vita del suo spirito, materia della sua poesia. Studio, ripeto, molto delicato; perchè in esso non bisogna mai dimenticare che la realtà vera a cui bisogna aver l' occhio, non è questa filosofia in se medesima, astratta materia della poesia, ma la poesia appunto, in cui quella filosofia è per acquistare la vita che uno spirito poetico è capace di comunicarle. La filosofia quindi va studiata per intendere la poesia, e valutata in quanto poesia, per quella vita poetica che riuscì a vivere nello spirito del Poeta.

---

[1] Cfr. F. Tocco, *Biografia di B. Spinoza*, nella *Rivista d' Italia*, a. II (1899), vol. I, pp. 262-3.

La pubblicazione dello *Zibaldone* ha fortemente contribuito a fare smarrire questo criterio. Ci s' è trovata innanzi la materia grezza della poesia leopardiana, quella tal filosofia, che il Leopardi rimuginava dentro se stesso, e che, per quanto confidata a uno Zibaldone, non aveva pregato nessuno di mettere in pubblico; quella filosofia che egli destinava a far materia di espressione più perfetta, cioè di opera poetica; e che infatti divenne in parte materia di canti e di dialoghi (com' è stato osservato, ma merita di essere particolarmente studiato). E dimenticando che pel Leopardi tutta questa roba non aveva valore per sè, ma che l' avrebbe acquistato soltanto quando egli l' avrebbe trasformata, qualcuno s' è detto: o eccoci finalmente innanzi la filosofia del Leopardi! No, questi sono i detriti della sua poesia: tutto ciò che la sua forza poetica non avvivò, non trasfigurò, o rinnovò interamente, avvivandolo e trasfigurandolo nel suo canto e nella sua satira.

E produce davvero una strana impressione il procedimento seguito dal dott. Gatti, che riferisce nel testo certe informi osservazioni dello *Zibaldone*, e a sussidio di esse reca in nota luoghi delle *Operette* o versi dei *Canti*, in cui gli stessi pensieri assorsero a forma artistica. Il perfetto fatto servire all' imperfetto; la poesia ridotta a documento d' un suo documento!

Ecco un esempio di filosofia documentata con poesia. In un pensiero del 10 luglio 1823 [1] il Leopardi s' era domandato: — Che vale per noi questa « miracolosa e stupenda opera della natura, e l' immensa egualmente che artificiosa macchina e mole dei mondi »? A che serve,

---

[1] *Zibald.*, V, 88-9.

dunque, questo[1] « infinito e misterioso spettacolo dell' esistenza e della vita delle cose », se « nè l' esistenza e vita nostra, nè quella degli altri esseri giova veramente nulla a noi, non valendoci punto ad *esser felici?* ed essendo per noi l' esistenza, così nostra come universale, scompagnata dalla felicità, ch' è la perfezione e il fine dell' esistenza, anzi l' unica utilità che l' esistenza rechi a quello ch' esiste » ? — Qui, in verità, c' è tutta la filosofia del Leopardi. Ma che significano queste sue interrogazioni? Esse significano che, non sapendo concepire il fine dell' esistenza umana e mondiale se non come felicità, e non vedendo, d' altronde, che tal fine sia o possa mai esser raggiunto, egli, Giacomo Leopardi, finisce col non sapersi più spiegare quale possa essere il fine di quest' universo, che pur nella sua artificiosa costruzione, nella sua vasta armonia farebbe pensare a un' intima finalità. Qui non è affermata una verità obbiettiva; ma è bensì manifestata la situazione personale del poeta: situazione che sarà perfettamente espressa quando il Leopardi ci dirà tutta la risonanza che questo suo ondeggiare tra il concetto di una finalità eudemonistica universale e il dubbio sulla validità di tal concetto ha nell' animo suo; quando da questo suo perpetuo ondeggiare (che non è filosofia, ma atteggiamento filosofico, o filosofia soltanto iniziale e potenziale), egli sarà ispirato al *Canto notturno di un pastore errante per l' Asia* (1829-30), che il Gatti reca a confronto e conforto di quelle note dello Zibaldone. Nel *Canto notturno* il Leopardi dice con la pienezza della fantasia commossa quello che nelle note fugaci del diario

[1] Queste giunture frapposte alle parole del Leopardi sono del Gatti, che riassume e in questo caso mi pare modifichi leggermente il senso del testo.

era malamente accennato, quasi appunto o traccia del canto.

> E quando miro in ciel arder le stelle,
> Dico fra me pensando:
> A che tante facelle?
> Che fa l'aria infinita, e quel profondo
> Infinito seren? che vuol dir questa
> Solitudine immensa? ed io che sono?
> Così meco ragiono: e della stanza
> Smisurata e superba,
> E dell'innumerabile famiglia;
> Poi di tanto adoprar, di tanti moti
> D'ogni celeste, ogni terrena cosa,
> Girando senza posa,
> Per tornar sempre là donde son mosse;
> Uso alcuno, alcun frutto
> Indovinar non so.

Qui veramente c'è l'anima tormentata dal dubbio che non ci sia un fine nel mondo; e che non è il dubbio astratto di un filosofo, ma il dubbio che irrompe nell'anima di un poeta, che mira in cielo *arder* le stelle, quasi tante faci accese a illuminare il mondo; e sente l'infinità dell'aria, il sereno profondo infinito (elementi di grande commozione, com'è noto, per il Leopardi), e l'immensità della solitudine attorno alla propria persona non dimenticata *(ed io che sono?)* nè dimenticabile perchè palpitante; ecc. Qui c'è, non più il germe d'una filosofia, ma l'uomo Leopardi, intero, con l'ansia e il terrore che gli desta lo spettacolo dell'infinito misterioso, muto al dolore di lui che vi si sente dentro smarrito. C'è anche, innegabilmente, un dubbio filosofico: semplice dubbio (« qualche bene o contento avrà *fors'* altri... *Forse* s'avess'io l'ale... più felice sarei, o *forse* erra dal vero il mio pensiero, *Forse* in qual forma... è funesto a chi nasce il dì natale); ma come elemento o momento di questa lirica grandiosa.

La pubblicazione dello *Zibaldone,* badiamo bene, è

stata, in fondo, una grave indelicatezza, che nessun onesto avrebbe giustificato, vivo il Leopardi, e che non si permise infatti il Ranieri, intimo del Poeta e conscio delle sue intenzioni e del valore da lui attribuito al proprio diario. Ognuno che scriva e stampi, stampa soltanto quello che gli par compiuto secondo il fine a cui più o meno consapevolmente egli mira scrivendo. Un poeta non licenzia al pubblico le tracce e gli abbozzi delle sue poesie. Anzi, questi antecedenti naturali del suo prodotto artistico, egli ha un certo pudore geloso di mostrarli al pubblico: sono il suo segreto. Sono infatti cosa sua personale; laddove quello che ei crede arte, gli par bene che appartenga o possa appartenere a tutti gli spiriti. Certo, l'interesse storico, il legittimo e nobile desiderio d'intendere le opere del genio, mediante la conoscenza più larga che sia possibile dell'anima del genio, bastano a giustificare la pubblicazione di siffatti abbozzi, come degli epistolari intimi, che svelano, senza riguardi, i più gelosi segreti delle persone, le quali a un certo punto si finisce col credere che appartengano agli altri più che a se stesse. Ma questa giustificazione non deve farci dimenticare che gli abbozzi del poeta, sono abbozzi delle sue poesie, come gli appunti provvisori del filosofo sono antecedenti spesso superati e rifiutati dalla sua filosofia. Ad ogni modo non si dovrà mai pretendere d'attribuir loro altro valore che di sussidio a intendere quelle opere, che rappresentano la conclusione definitiva del poeta e del filosofo.

Tutto questo, si potrebbe osservare, sarà un bel discorso; ma è troppo generale ed astratto. Bisogna vedere ai fatti, se il Leopardi, dopo gli studi del dott. Gatti, ci apparisca nello Zibaldone un vero filosofo. Potrei rispondere con un altro discorso astratto, sostenendo che è ben

difficile che uno stesso genio possa essere insieme poeta e filosofo: richiedendosi alla poesia un' attività, che la filosofia necessariamente combatte e mortifica. Ma penso a Dante: unico, secondo me, e se non sempre, quasi costantemente mirabilissimo esempio dell' energia, onde è capace lo spirito umano, di individualizzare e stringere nella fantasia e nel sentimento d' un anima singolarmente potente il sistema più intellettualisticamente universale ed astratto che la storia della filosofia ci presenti: penso a quella fusione e unità quasi sempre perfetta d' un sistema miracolosamente vario e armonico di fantasmi che son pure astratti concetti: unità che non si finisce e non si finirà mai di studiare nella *Divina Commedia*.[1] E preferisco perciò una risposta particolare e concreta, che è questa. Tutto il mio discorso generale io l' ho fatto appunto a proposito del Leopardi, dopo aver letto attentamente il saggio del Gatti. Libro, che non è certo inutile, perchè molti schiarimenti particolari a concetti del Leopardi da uno studio così attento e minuzioso dei *Pensieri* si hanno; e molti istruttivi raffronti, oltre quelli già fatti dal Losacco e dal Giani, vi sono opportunamente istituiti tra pensieri del Leopardi e luoghi di Helvetius, di Rousseau, di Maupertuis e degli altri autori del Poeta: ma insufficiente a dimostrarci la tesi che il Gatti s' era proposta, che nella mente del Leopardi si fosse organizzato un sistema filosofico; atto anzi a dimostrare il contrario, per lo stesso esame accurato che ci dà dei *Pensieri* leopardiani con l' intento di cavarne un sistema. Il sistema non c' è. C' è la travagliosa meditazione sui pochi

---

[1] Alla quale per questo rispetto non credo si possa paragonare, ma a distanza grandissima, altro che il *Faust:* dove l' unità dell' opera, come arte e come filosofia, rimase lungi dall' esser raggiunta.

fantasmi del Poeta; ci sono le accorate riflessioni, che gli suggerirono quei problemi che furono il tormento e la musa perpetua del suo spirito: ma non più di questo. Il Leopardi lo ritroveremo sempre nel disperato lamento de' suoi canti e nel sorriso amarissimo e buono delle prose.

Il materialismo della sua metafisica, il sensismo della sua gnoseologia, lo scetticismo finale della sua epistemologia, l' eudemonismo pessimistico della sua etica sono nei pensieri inediti, come in tutti gli altri scritti già noti, i motivi costanti del breve filosofare leopardiano: ma sono spunti filosofici, anzi che principi d' un pensiero sistematico; sono credenze d' uno spirito addolorato, anzi che veri teoremi di un organismo speculativo. Le sue pretese dimostrazioni non vanno mai al dí là dell' osservazione empirica; e non servono ad altro che a dirci come vedeva le cose Giacomo Leopardi.

In lui non trovi nè anche una critica della ragione, come in Montaigne o in Pascal, a cui per molti riguardi somiglia. Ma un prendere di qua e di là proposizioni assai contestabili, e accettarle come verità assiomatiche e principi di deduzioni pessimistiche. Passione vera per la speculazione il Leopardi non ebbe mai. Non studiò nessun grande sistema filosofico: egli, conoscitore e studioso dei classici, non si sforzò mai d' intendere il pensiero di Platone e di Aristotile. La sua storia della filosofia antica è tratta da Diogene Laerzio, da Plutarco o altri dossografi. Del Medio Evo non studiò nulla. Di Cartesio, di Spinoza, di Hume non conobbe neppur nulla. Lesse Locke, ma come si leggeva nel sec. XVIII. Di Leibnitz sorrise come Voltaire, non sospettando menomamente la profondità del suo pensiero. Ebbe una vernice di cultura filosofica, come l' avevano allora tutti i letterati; ebbe velleità di filosofo; ma la sua vera indole, quella che noi dobbiamo guardare in lui, è l' indole poe-

tica, persuasi che fuori della sua poesia il suo pensiero, a considerarlo nel valore filosofico, è molto mediocre.

Non posso entrare nei particolari della esposizione del Gatti. Ma non voglio tacere che quella *filosofia pratica* edificatrice, che egli, con lo Zumbini, giustamente mette in rilievo di contro alle conseguenze negative della sua filosofia teoretica, non ha niente che vedere coll' odierna filosofia prammatistica, a cui egli studiosamente la raccosta, per dimostrare così la modernità del pensiero leopardiano. Quella filosofia *pratica* è il retaggio dello scetticismo da Pirrone in poi: il quale ha contrapposto sempre la vita alla scienza, e salvata almeno quella dal naufragio di questa. Salvataggio operato ora con la natura, ora col sentimento, ora con la volontà, e in generale con un principio irrazionale, o concepito come tale, che, appunto perciò, non contraddice allo scetticismo fondamentale. Il Leopardi ricorre all' *immaginazione* e a un certo qual *senso dell' animo*, che fan contrappeso agli argomenti dolorosi della ragione e bastano a confortarci a vivere. Nè anche questo principio, del resto, è sviluppato. Certo, esso non giova nulla a chi presuma di vedere nel Recanatese un precursore del James e degli altri prammatisti d' oggi, i quali non sono scettici, benchè in realtà abbiano una dottrina negativa del conoscere; non vedono nell' attività pratica un surrogato dell' attività teoretica: ma unificano le due attività, e immedesimano la verità con l' utile, in modo che quel che giova credere, sia esso stesso il vero; laddove quel che gioverebbe credere, secondo Leopardi, sarebbe nè più nè meno che un' illusione. La differenza tra Leopardi e James è la differenza profonda tra lo scetticismo di tutti i tempi e il nuovo prammatismo, che si professa dottrina essenzialmente dommatica e positiva.

1907.

2.

UNA STORIA DEL PENSIERO DI GIACOMO LEOPARDI

È quello che ha voluto fare il prof. Giulio A. Levi[1], uno degl' ingegni più fini che ci siano tra i giovani studiosi di letteratura italiana, e dei più valenti e competenti interpetri del pensiero leopardiano. E io son lieto di leggere al principio del suo libro le seguenti parole: « Fu tentato da Pasquale Gatti, e parzialmente dal Cantella, di ordinare e comporre in un sistema filosofico i pensieri dello *Zibaldone* Leopardiano: con esito che non poteva essere altro che infelice; quando si pensi che sono riflessioni scritte giorno per giorno, senza disegno prestabilito, per lo spazio di circa quindici anni, da quando prima il poeta adolescente cominciò a voler pensare col suo cervello, fino alla sua piena maturità ». Che fu uno degli argomenti principali che quattro anni fa io stesso tentai di opporre al Gatti. E sono interamente d' accordo col Levi che lo Zibaldone, con gli ondeggiamenti e gli sforzi speculativi di cui ci conserva i documenti, può esser materia alla storia (anzi, alla preistoria) del pensiero del poeta, la cui forma definitiva va piuttosto cercata nei prodotti più maturi, e

---

[1] *Storia del pensiero di G. L.*, Torino, Bocca, 1911.

in cui parve all'autore d'avere impressa l'orma definitiva del suo spirito, nei Canti e nelle Operette. Questa è, in sostanza, l'idea centrale del presente saggio, e conferma pienamente il mio giudizio sul valore e sull'interesse dello Zibaldone.

Questa idea bensì nel libro del Levi non apparisce così netta e ferma, come si potrebbe desiderare, costretta com'è dall'autore ad andare in compagnia di certi principii direttivi, che oscurano, a mio avviso, la visione esatta di taluni momenti dello sviluppo del pensiero leopardiano e il giudizio della sua forma ultima. Così, quando comincia a notare che io ho ecceduto « negando a priori allo *Zibaldone* ogni interesse speculativo, per la qualità stessa dell'autore; il quale sarebbe bensì un osservatore acuto, ma troppo essenzialmente poeta, dominato interamente dal sentimento, e perciò di pensiero incoerente, mutevole e spesso contraddittorio », egli da una parte esagera e àltera il mio giudizio sullo Zibaldone e, in generale, su tutta l'opera del Leopardi; e dall'altra, accenna a un concetto, che s'affretta quindi a dichiarare esplicitamente, il quale non gli può consentire una ricostruzione storica, non arbitrariamente soggettiva, ma razionalmente giustificabile del pensiero leopardiano. In primo luogo, non è punto vero che io abbia negato o voglia negare ogni interesse speculativo allo Zibaldone e tanto meno alle poesie e alle Operette morali: anzi sono disposto a riconoscere che tutta la poesia del Leopardi non abbia altro contenuto, in tutte le sue forme e in tutti i suoi gradi, che il problema speculativo, nei termini, s'intende, in cui egli poteva e doveva porlo. Quel che io ho negato e nego è: 1.° che nello Zibaldone ci sia del pensiero del Leopardi qualche cosa di più che non fosse negli scritti da lui pubblicati; qualche cosa che, dal punto di vista del Leopardi,

fosse già pervenuto a quel punto di maturità spirituale, di verità, in cui s' acquetò il Leopardi, a giudicare dalle opere con cui egli stesso volle entrare nella nostra letteratura; qualche cosa che possa nello Zibaldone farci vedere nulla di diverso *(si parva licet componere magnis)* da quelle note, onde ognuno di noi si prepara ai suoi lavori, e che, compiuti questi, e quando ci pare d' averne spremuto bene tutto il succo, si buttano al fuoco; e tanto più volentieri quando dalle note alla stesura dei nostri scritti le idee nostre si siano venute correggendo e integrando in più logica compattezza [1]; 2.° che si possa adeguatamente valutare la grandezza del Leopardi, facendogli il conto del tanto di verità speculativa che è nella sua poesia: poichè, a prescindere da ogni dottrina sulla natura della poesia, basta considerare le critiche profonde e ineluttabili, onde quella verità fu superata da uno spirito, che ebbe inizialmente una profonda simpatia congeniale col Leopardi, il Gioberti (specialmente nella *Teorica del sovrannaturale,* nel *Gesuita* e nella *Protologia*), in pagine che il Levi non anteporrebbe di certo nè pur a quelle dello Zibaldone.

È vero che « nei sistemi filosofici le parti più caduche sono spesso quelle dovute alle esigenze di sistema ». Ma

---

[1] A. p. VIII il Levi scrive: « Fu detto che la pubblicazione del Diario sia stata un' indelicatezza, quando il Leopardi medesimo di questa pubblicazione non aveva pregato nessuno. Oh sì, sarebbe un' indelicatezza esporre quelle cose agli occhi bene aperti d' un pubblico di pedanti, i quali spierebbero con trionfo gli errori del grand' uomo che si viene formando. Ma chi ha già imparato ad amarlo e a venerarlo, può accostarsi senza scrupoli a tutte quante le sue reliquie... ». Se il Levi con le prime parole si riferisce a quel che scrissi io nella *Rass. bibl. lett. it.*, XV (1907), p. 179 [ora qui sopra pag. 308-9] mi rincresce di dovergli rispondere che egli non ha inteso lo spirito della mia affermazione. La quale mirava soltanto a chiarire che dello Zibaldone non ci si può servire se non come di documento della formazione del pensiero del Leopardi la cui forma ultima dobbiamo per altro cercare sempre nelle opere che da quegli abbozzi trasse già l' autore, e pubblicò egli stesso come le sole degne di sè.

ciò non dimostra che la filosofia non è sistema, anzi dimostra che è: perchè gli errori di questo genere non si scoprono dal critico se non come errori della costruzione del sistema, ossia come divergenze dalla costruzione secondo lui più conforme alle verità fondamentali intuite dal filosofo. E se il critico non rifacesse per suo conto la costruzione del sistema, non avrebbe modo di scoprire nel sistema criticato il vero dal falso, nato dunque non dal sistema, ma dal falso sistema. Giacchè un giudizio che affermasse immediatamente: questo è vero, e questo è falso, senza dimostrazione di sorta, non credo che pel Levi sarebbe un giudizio per davvero. È vero, d'altra parte, che la coerenza del pensiero non è privilegio dei filosofi, di contro ai poeti; se per filosofi s'intende i filosofi storicamente esistenti, Socrate, Platone, Aristotele ecc., e per poeti quelli che sono realmente vissuti o vivranno, Omero, Dante, Shakespeare, ecc. Per tutti costoro, non c'è dubbio, per me, *Iliacos intra muros peccatur et extra.* D'incoerenze, di maglie rotte nel sistema, ce n'è state, e ce ne sarà sempre da una parte e dall'altra. Ma noi non possiamo parlare di Omero poeta e di Platone filosofo senza un concetto del poeta e del filosofo, e cioè della poesia e della filosofia: le quali, come funzioni dello spirito, trascendono la storia, che è la concretezza stessa della realtà dello spirito. E soltanto alla poesia e alla filosofia come funzioni trascendentali dello spirito si possono assegnare caratteri distinti, dei quali quello che è della poesia in quanto tale non sarà della filosofia, e per converso.

Nella storia tutte le funzioni concorrono in un'unità concreta, in cui il poeta, essendo anche filosofo, partecipa del carattere dello spirito che è filosofia; e il filosofo, essendo pure poeta, partecipa del carattere dello spirito che è poesia, sempre. E la rigida e salda distinzione

delle funzioni astratte cede il luogo alla plastica e mobile distinzione della storia, che fa essa stessa la divisione dei grandi spiriti nelle due schiere dei poeti e dei filosofi, facendo negli uni prevalere il momento poetico e negli altri il momento filosofico: onde la distinzione e però la categorizzazione del giudizio critico sono poi, ogni volta, funzioni di giudizio storico, concreto.

Perchè il Leopardi va considerato come poeta, e non come filosofo? Perchè, se conosco il Leopardi storico, quale si formò e quale si espresse nel suo canto, io ci vedo bensì dentro una filosofia; ma questa filosofia la vedo chiusa, compressa e assorbita nella intuizione immediata che questo spirito ha della sua personalità materiata di cosiffatta filosofia; per cui dico che egli non rappresenta una filosofia, ma la sua anima; e poichè il suo occhio è tutto intento alla risonanza tutta soggettiva, in cui vive per lui un certo oscuro, vago e frammentario concetto del mondo, la verità è per lui, e dev' essere per me che lo giudico, non in questo concetto, ma nella vita di esso, in quella tale risonanza, nella sua lirica. Beninteso che, per quanto oscuro, vago e frammentario quel concetto sarà pure un concetto, che avrà una chiarezza e saldezza organica sufficiente alla logicità dello spirito lirico, e quindi a s s o l u t a per lui. E non ci sono principii astratti ed estrastorici che possano segnare a priori i limiti della filosoficità del concetto che vive nella lirica del poeta. Ma ciò non toglie che la distinzione non perda mai la sua ragion d' essere, e che non si possa mai trascurare volendo rilevare, a volta a volta, il valore dello spirito rispetto alle sue forme essenziali ed assolute.

Ma, dice il Levi, « la grandezza in tutte le sue forme è in fondo una sola, grandezza morale ed umana; e se

è suprema esigenza etica che la nostra vita sia azione, ed abbia un senso; non sarà fuor di luogo nei poeti, in cui sentiamo la grandezza, sospettare qualche cosa di più che la passività del sentimento, o l'attività dell'espressione: sospettare e cercare un' attività etica con un suo senso determinato e costante ». Ond' egli si propone di cercare negli scritti del Leopardi « per quali vie egli giunse alla sua profonda intuizione, e potè prendere un atteggiamento interiore costante e sicuro di fronte all' universo ». — Ebbene, tutto questo è molto vago perchè possa servire di criterio alla storia del pensiero di un poeta. Se la grandezza in tutte le sue forme è una sola, ma soltanto in fondo, bisogna pure che si rispettino le differenze tra le varie forme, in cui unicamente è possibile che quello che è in fondo venga su, e si manifesti, e assuma così una realtà storica. E se è suprema esigenza etica che la nostra vita sia azione, posto, com' è necessario, che le suddette forme della grandezza, o, più modestamente, dello spirito, siano più d' una, oltre la suprema esigenza etica, ci saranno (dato pure e non concesso che questa sia la radice di tutte) altre esigenze supreme: come quella che la vita sia poesia, e che la vita sia filosofia: le quali, se il Levi ci riflette bene, s' avvedrà che non sono meno supreme, anche per la sua posizione, in cui l' azione è fondamentalmente un atteggiamento dell' uomo di fronte all' universo: poichè quest' atteggiamento o è, o implica, un pensiero; e questo pensiero, dovendo essere una filosofia, non può non essere anche una poesia.

In realtà, quel che cerca il Levi nel poeta non è la soddisfazione di una esigenza etica, ma una metafisica, una rivelazione della ragione dell' esser nostro o del regno soprannaturale dei fini: e con l' occhio a questa

meta, pur accennando qua e là all' identità del valore poetico e del valore del contenuto filosofico della poesia, egli non si propone nemmeno, in nessun punto del suo libro, il problema dei rapporti tra arte e filosofia, e non mira quasi mai al giudizio estetico dell' arte leopardiana: ma si restringe a tracciare la linea di svolgimento del pensiero che c' è dentro, e che egli crede abbia assunto la sua forma finale in una specie di individualismo romantico corrispondente alle tendenze dello stesso Levi. Dirò bensì che la distinzione tra arte e filosofia accenna a svanire nel pensiero dell' autore appunto pel concetto meramente estetico, più che etico, di questa filosofia romantica a cui egli aderisce: quantunque pur in questo concetto la differenza permanga e obblighi il Levi a far violenza, qua e là, al pensiero del Leopardi per dargli quella sistematicità, che è necessaria anche a quella tale filosofia individualistica.

Il risultato degli studi del Levi, in breve, è questo. Nel pensiero del Leopardi si devono distinguere due periodi: uno come di distruzione e dissoluzione dell' uomo, l' altro di affermazione e ricostruzione dell' uomo stesso; il quale allora si contrappone alla natura pessimisticamente e agnosticamente concepita in cui termina il primo periodo, e si aderge in tutta la sua grandezza, che è la sua stessa infelicità, o piuttosto la coscienza della sua infelicità. Il primo periodo terminerebbe verso la fine del 1823, e sarebbe rappresentato, sostanzialmente, dallo Zibaldone; il secondo comincerebbe, presso a poco, nel gennaio 1824, quando il Leopardi pose mano alle Operette morali: a proposito delle quali il Levi scrive giustamente: « Fa onore al buon gusto e al senso critico del Leopardi l' aver lasciato da parte tutto quello ch' egli sentiva estremamente ipotetico nelle sue teorie intorno alla storia dell' incivilimento e agli intenti della natura,

e l' aver esposto definitivamente per il pubblico solo il nocciolo essenziale dei suoi pensieri intorno alla virtù e alla felicità umana ».[1]

Insomma, anche pel Levi, lo Zibaldone è il periodo delle indagini e dei tentativi (de' suoi sette volumi i primi sei giungono al 23 aprile 1824): il periodo, in cui il Leopardi cerca tuttavia se stesso, e ancora non si ritrova qual era nella sua giovinezza e all' inizio del suo speculare: « pieno d' ardore per la virtù, e assetato di felicità, di bellezza e di grandezza ». La riflessione in questo periodo, che comincia intorno al '20, si stringe addosso a quest' ideali, che erano la vita dello spirito leopardiano; e non riesce a giustificarli, anzi li corrode e distrugge. Che cosa è il bello? e il bene? e il vero? e il talento? Movendo dal sensismo, che negava lo spirito e non vedeva altro che la natura, tutti i valori dello spirito si dileguano facilmente dagli occhi del giovane pensatore: perchè perdono tutti la loro assolutezza, la loro apriorità. Ma da ultimo la vita stessa che prende in lui il dolore di questo dileguo di tutti gl' ideali, si desta nell' esser suo di coscienza, e prorompe in una espressione ingenua della verità disconosciuta: espressione, che ferma giustamente l' attenzione del Levi; e giustamente gli fa segnare questo momento come principio d' un nuovo periodo dello svolgimento del Leopardi, ma comincia ad essere interpretato alla stregua del difettoso concetto che egli ha delle attinenze della poesia con la filosofia, e a far deviare quindi tutta la sua interpetrazione del secondo periodo.

Il Leopardi, il 27 novembre 1823, scriveva nel suo Diario: « Bisogna accuratamente distinguere la forza dell' anima dalla forza del corpo. L' amor proprio ri-

---

[1] *Storia*, p. 121.

siede nell' animo. L' uomo è tanto più infelice generalmente quanto è più forte e viva in lui quella parte che si chiama anima. Che la parte detta corporale sia più forte, ciò per se medesimo non fa ch' egli sia più infelice, nè accresce il suo amor proprio. — Nel totale e sotto il più dei rispetti [l' infelicità e l' amor proprio] sono in ragione inversa della forza propriamente corporale... *La vita è il sentimento dell' esistenza.* — La materia (cioè quella parte delle cose e dell' uomo che noi più peculiarmente chiamiamo materia) non vive, e il materiale non può esser vivo e non ha che far colla vita, ma solamente coll' esistenza, la quale, considerata senza vita, non è capace di amor proprio, nè d' infelicità ». — « Quello che in questo luogo il Leopardi chiama sentimento vitale, o vita », avverte esattamente il Levi, « è manifestamente la coscienza ». Ma continua: « Di qui innanzi egli negherà ancora in astratto la nozione metafisica dello spirito (al che egli ha avuto cura di tenersi aperta la strada colle circonlocuzioni ' quella parte dell' uomo che noi chiamiamo spirituale ', e ' quella parte delle cose e dell' uomo che noi più peculiarmente chiamiamo materia '). A questo lo movevano il suo bisogno di concretezza, e l' avversione a tutto l' accattato e il falso ch' ei sentiva negli entusiasmi spiritualistici dei romantici. Ma *praticamente, rispetto* a sè e rispetto all' uomo in generale, *egli ha fermato con sufficiente sicurezza la nozione* di ciò che in esso è di natura spirituale e della sua dignità ». Ora qui è il principio del maggiore equivoco, in cui si dibatte poi il Levi in tutta la sua interpretazione del Leopardi. Nel luogo citato del Diario c' è la coscienza della vita, ma non c' è la coscienza (il concetto) di questa coscienza: il Leopardi sente la propria grandezza come uomo sugli animali e

sugli esseri inferiori, e la propria grandezza come Leopardi sugli uomini comuni, come potenza di essere infelice: ma non s' accorge punto che egli è grande, non perchè infelice, ma perchè conscio della sua infelicità: cioè non vede l' esser suo nella coscienza che si eleva al di sopra del dolore, e lo impietra, nell' arte; e però non si può a niun patto asserire che possegga la nozione della propria natura spirituale e della propria dignità di contro alla natura. Infatti il possederla *praticamente* (e soltanto praticamente) come vuole il Levi, che significa se non che non la possiede come nozione, bensì con quella immediatezza onde lo spirito ha — qualunque sistema si professi — coscienza di sè? Che se egli ne raggiungesse la nozione, il suo pessimismo, che è il contenuto della sua poesia (attualità reale del suo spirito), sarebbe superato; poichè sarebbe risoluto nella poesia diventata essa stessa contenuto od oggetto dello spirito consapevole della propria vittoria sulla natura, come opposizione e limite dello spirito, e quindi sorgente dell' infelicità.

Il pessimismo è assolutamente inconciliabile col concetto del valore dello spirito; e questa è la vera e profonda ripugnanza che prova il Leopardi, — pur quando intravvede nella vivacità stessa della sua spiritualità l' essenza propria del reale, che è *sentimento,* com' egli s' esprime, *dell' esistenza* — ad affermare quella realtà che non ha posto nella visione pessimistica del mondo, in cui si chiude e fissa l' anima sua; e però ricorre a quelle circonlocuzioni « quella parte dell' uomo che *noi chiamiamo* spirituale » ecc.; circonlocuzioni che sono la patente documentazione del fatto, che il Leopardi non si solleva al concetto della spiritualità dello spirito. Che se questo concetto si fosse rivelato comunque alla sua mente, con tutta la sua « avversione all' accattato e al

falso che ei sentiva negli entusiasmi spiritualistici dei romantici », con tutto « il suo bisogno di concretezza », come avrebbe potuto egli chiudere gli occhi alla luce, e non vedere che il sentimento dell' esistenza, non essendo materia..., non è materia, e che la presunta concretezza della materia come tale non è altro che un' astrazione, dal momento che essa non ci può esser nota altrimenti che pel sentimento che ne ha il vivente?

Orbene questa contraddizione intrinseca tra il sentimento, non elevato a concetto, dell' umana grandezza, e il concetto (contenuto della poesia leopardiana) della nullità dell' uomo di fronte alla natura e quindi della fatalità assoluta del dolore, questa è la grande situazione poetica del Leopardi rappresentata così splendidamente dal De Sanctis nel saggio sullo Schopenhauer:[1] « Leopardi produce l' effetto contrario a quello che si propone. Non crede al progresso, e te lo fa desiderare: non crede alla libertà, e te la fa amare. Chiama illusioni l' amore, la gloria, la virtù, e te ne accende in petto un desiderio inesausto. E non puoi lasciarlo, che non ti senta migliore; e non puoi accostartegli, che non cerchi innanzi di raccoglierti e purificarti, perchè non abbi ad arrossire al suo cospetto. È scettico, e ti fa credente; e mentre non crede possibile a un avvenire men tristo per la patria comune, ti desta in seno un vivo amore per quella e t' infiamma a nobili fatti. Ha così basso concetto dell' umanità, e la sua anima alta, gentile e pura la onora e la nobilita ». Appunto, questo flagrante contrasto tra il suo concetto e la sua anima è la forma e il valore speciale della sua poesia: ma non perviene mai a distinta coscienza degli opposti motivi

---

[1] *Saggi critici*, pp. 297-8.

che vi concorrono senza scoppiare dentro il contenuto (astrattamente considerato come filosofia) in manifesta contraddizione logica, come avviene nella *Ginestra:* con quanto vantaggio della poesia non so. Certo la forma leopardiana si regge sull' equilibrio di questi opposti motivi, che sono la personalità del poeta e il suo mondo pessimistico: equilibrio che si mantiene perfettamente, p. e. nell' *Ultimo canto di Saffo,* nel canto *A Silvia,* nel *Canto notturno* e, in modo tipico, nei versi *All' infinito,* dove la personalità si dimentica nel suo mondo, lo pervade e ne è la forma poetica: laddove appena vi si contrapponga, come parte di contenuto (che è qui coscienza che il poeta ha di sè medesimo) accanto all' altra parte affatto aliena, tende necessariamente a spezzare l' unità del fantasma, che è la logica del pensiero poetico. Di questo contrasto il Levi, poeteggiando anche lui per interpetrare il Leopardi, non vedo che abbia chiara coscienza: e però scambia la forma col contenuto dell' arte leopardiana, e vede una filosofia (quella con cui piace a lui d' interpetrare l' anima umana) dov' è soltanto l' anima, e cioè la poesia del Leopardi.

Tralascio i bei capitoli, che il Levi consacra alla storia della concezione storica del pessimismo, quale si disegna già nella critica dello Stato e della civiltà, della scienza e della filosofia e nella teoria delle illusioni attraverso lo stesso Zibaldone per trovare in fine la sua espressione nei primi canti: *Nelle nozze della sorella Paolina, Ad un vincitore nel pallone, Bruto minore, Ultimo canto di Saffo, Alla primavera* e *Inno ai Patriarchi.* Veniamo al secondo periodo. Il Levi studia gl' indizi della coscienza che ei comincia ad acquistare della propria grandezza dopo la dimora che il Leopardi fa in Roma dal novembre 1822 al maggio 1823: coscienza culminante da ultimo, a mezzo il 1823, in questa nota

del Diario: «Niuna cosa maggiormente dimostra la grandezza e la potenza dell'umano intelletto, che il poter l'uomo conoscere e interamente comprendere e fortemente sentire la sua piccolezza... E veramente quanto gli esseri più son grandi, quale sopra tutti gli esseri terrestri è l'uomo, tanto sono più capaci della conoscenza, e del sentimento della propria piccolezza»[1]. Quindi s'inizia il secondo periodo, il cui pensiero il Levi vede maturarsi tutto nelle prose degli anni 1824 e '25 (*Storia del genere umano, Dialogo della Natura e di un' Anima, Dialogo della Natura e di un Islandese, Frammento apocrifo di Stratone*) e nelle note sincrone dello Zibaldone. In questo secondo periodo dall'uomo il Leopardi ritrae la causa del dolore universale nella natura; alla concezione storica del pessimismo sottentra quella cosmica: ma di fronte alla natura inesorabile artefice del nostro doloroso destino e imperscrutabile prosecutrice di fini divergenti dai fini dell'uomo s'accampa l'uomo con la coscienza del proprio valore: dell'uomo, secondo intende il Levi, in quanto individuo, e pur creatore del suo valore nel virile disdegno d'ogni illusione, nella magnanima sfida al Potere ascoso: nell'affermazione, insomma, di sè come coscienza del dolore; onde il Leopardi acquista una serenità, una sicurezza ignota a quell'angoscioso piegarsi e stridere dell'anima sotto il dolore, che è l'atteggiamento del primo periodo. Questo mi pare, se ho bene inteso il cenno più che esposizione del Levi, il suo modo d'intendere questa forma suprema dello spirito leopardiano.

Ma contro questa interpetrazione vedo due principali difficoltà, la prima delle quali confesso di proporre

---

[1] *Zib.*, V, 223.

con qualche esitazione, perchè non sono sicuro di cogliere interamente il pensiero del Levi. Ed è che non vedo i documenti dell'interpetrazione del Levi per ciò che riguarda l'individualità dell'uomo, che in questo secondo periodo starebbe di contro alla natura. Nell'allegoria dell'Amore, alla fine della *Storia del genere umano,* la designazione dei « cuori più teneri e più gentili, delle persone più generose e magnanime », che vengono a provare « piuttosto verità che rassomiglianza di beatitudine », comprende bensì il Leopardi, anzi rappresenta soltanto il Leopardi; ma non come individuo che crea se stesso, col suo valore. Non è coscienza del dovere dell'individuo, che può nello spirito vincere l'avversa natura e toccare quindi la beatitudine da questa contesagli; ma è l'immediata condizione spirituale del Poeta, la cui serenità estetica si diffonde per tutta la *Storia* e ne placa il dolore. Il ragionamento dimostra la vanità delle illusioni, e di ogni desiderio della felicità ignota e aliena alla natura dell'universo, e l'amarezza dei frutti del sapere: ma della beatitudine che spira intorno al nume, figliuolo di Venere celeste, non c'è giustificazione, nè quindi concetto. « Dove egli si posa, dintorno a quello si aggirano, invisibili a tutti gli altri, le stupende larve, già segregate dalla consuetudine umana; le quali esso Dio riconduce per questo effetto in sulla terra, permettendolo Giove, nè potendo essere vietato dalla Verità, quantunque inimicissima a quei fantasmi ». — Qui dunque c'è l'anima che non s'arrende alla verità; ma non la verità, come concetto dell'anima. E l'anima è appunto quella dolce serenità che si diffonde per tutta la prosa: ossia la forma, la poesia, non il contenuto, la filosofia del pensiero leopardiano.

Altrettanto *mutatis mutandis,* mi pare, sia da os-

servare di quella individualità che il Levi vede nelle varie prose al di sopra del pessimismo cosmico, fino a Tristano che non si sottomette alla sua infelicità, nè piega il capo al destino, nè viene seco a patti, come fanno gli altri uomini. L' affermazione di Tristano è piuttosto negazione: « E ardisco desiderare la morte, e desiderarla sopra ogni cosa, con tanto ardore e con tanta sincerità, con quanta credo fermamente che non sia desiderata al mondo se non da pochissimi... In altri tempi ho invidiato... quelli che hanno un gran concetto di sè medesimi; e volentieri mi sarei cambiato con alcuno di loro. Oggi non invidio più nè stolti nè savi... Invidio i morti, e solamente con loro mi cambierei... ».

In secondo luogo, di questo disdegnoso gusto, o come altrimenti si manifesti la vittoria dell' uomo sulla natura, perchè e come potrà farsi una caratteristica del *secondo periodo* se nel *primo periodo* resta p. e. il *Bruto minore* col « prode » di cedere inesperto, che guerreggia teco

Guerra mortale, eterna, o fato indegno;

e resta l' *Ultimo canto di Saffo,* in cui l' uomo si erge magnanimo contro i numi e l' empia sorte, e, conscio della propria grandezza al di sopra del « velo indegno », emenda il crudo fallo del cieco dispensator dei casi?

Però credo che nell' esame dei canti del secondo periodo, cui è consacrato l' ultimo capitolo dell' acuto e suggestivo studio del Levi la poesia leopardiana sia più d' una volta tormentata affinchè risponda docilmente ai preconcetti filosofici costruttivi dell' autore. Nel *Risorgimento* sarebbe celebrata « con gioconda sicurezza la superiorità della vita affettiva sulla conoscenza e su tutto, e la forza invitta con cui l' io profondo si afferma,

non ostante la contraddizione di tutto l' universo ». Ma, se il Leopardi canta:

> Proprii mi diede i palpiti
> Natura e i dolci inganni;
> Sopîro in me gli affanni
> L' ingenita virtù.
> Non l' annullâr, non vinsela
> Il fato e la sventura;
> Non con la vista impura
> L' infausta verità . . .
> Pur sento in me rivivere
> Gl' inganni aperti e noti
> E de' suoi propri moti
> Si meraviglia il sen; —

la chiave, l' intonazione della poesia è in questo meravigliarsi dell' animo di fronte al risorgimento dell' ingenita virtù: a questo miracol novo, che, appunto perchè tale, non è menomamente sicura coscienza della superiorità della vita affettiva sulla conoscenza. Data la sicurezza, perchè meravigliarsi? E togliete questa meraviglia, questo stupore innanzi al subito rianimarsi del mondo al risorgere del vecchio cuore, e la poesia è svanita.

Un altro esempio significativo. Nei versi *A se stesso*, secondo il Levi, « ancora una volta si sfoga riaffermando, disperatamente, ma pure ancora superbissimamente, l' assoluta solitudine della sua grandezza »; e cita i versi:

> Non val cosa nessuna
> I moti tuoi, nè di sospiri è degna
> La terra. Amaro e noia
> La vita, altro mai nulla; e fango il mondo.

Ma dov' è qui la solitudine della grandezza se il Leopardi vi nega ogni finalità ai moti stessi del cuore, se cioè non crede che il cuore possa aspirare a nulla, e tutti i versi sono uno schiacciamento del cuore stanco sotto l' immane fatalità?

Infine: « La *Ginestra* », dice il Levi, « è da taluni,

non senza un po' di retorica, esaltata per il suo contenuto morale; da altri è trovata troppo arida e raziocinativa. A me sembra una cosa grande, anche per quella maschia e dantesca sprezzatura, onde il poeta non rifugge, per rispetto all' intento morale, dall' interrompere la sua melodiosa poesia colle pagine ossute di ragionamenti in versi. Certo le parti più belle sono le meditazioni intorno all' immensità dell' universo e alla piccolezza dell' uomo, eppoi la straordinaria descrizione delle eruzioni vesuviane. La bellezza di questa nasce da cosa molto più alta che non sia l' eccellenza espressiva: e questa è l' intensità tragica del pensiero universale simboleggiato, e la potenza di una personalità, che si colloca di fronte alla natura, e ne abbraccia e comprende la terribile grandezza senza lasciarsene opprimere ». —

Ma io direi che la *Ginestra* non può esser cosa grande per la cosiddetta sprezzatura dantesca d' interrompere la poesia con pagine di ragionamenti. Se vi sono ragionamenti che interrompono davvero la poesia, il Leopardi, mi pare, sarebbe stato più grande non interrompendo la sua poesia: dato che la grandezza della poesia non possa essere altro che il carattere eccellente di una poesia, tanto più poetica, di certo, quanto più è fusa e una, e tutta poetica. Vero è che soltanto la retorica può persuadere ad esaltare la *Ginestra* per il suo contenuto morale; poichè questa parte appunto (oltre che la polemica contro la filosofia del secolo XIX e contro il Mamiani) è quella in cui è compromesso l' equilibrio lirico della poesia; ma mi pare anche un errore staccare la bellezza delle meditazioni sul contrasto tra la grandezza sterminata dell' universo e la piccolezza dell' uomo, o quella della descrizione dell' eruzione, dall' organismo, dalla vita di tutta

la poesia, dove è la vera e sola bellezza, da cui le altre particolari sono irradiate: e che è, credo, la bellezza della ginestra, del fior gentile, immagine del Leopardi, che, mentre tutto intorno una ruina involve,

> al cielo
> Di dolcissimo odor manda un profumo
> Che il deserto consola:

l'espressione più delicata della divina poesia leopardiana. E dove il Levi afferma con intenzione, che la bellezza non so se della descrizione delle eruzioni vesuviane o se di tutta la *Ginestra*, « nasce da cosa molto più alta che non sia l'eccellenza espressiva » alludendo a una dottrina estetica, che dice altrove di non poter accettare, noterò che egli mostra di non aver forse compreso che s'intende in questa dottrina per espressione: perchè l'intensità tragica che egli vi contrappone non è niente di diverso dalla espressione, se di questa intensità tragica intende parlare in quanto la vede nella *Ginestra;* poichè l'espressione va cercata nell'atteggiamento individuale che lo spirito assume di fronte a una certa materia, e questa, quindi, in lui.

Ma c'è poi quella personalità, che si colloca di fronte alla natura... senza lasciarsene opprimere? — Qui sarebbe il proprio della interpetrazione del Levi. Nè supplicazioni codarde, nè forsennato orgoglio; ma la ginestra non supplica semplicemente perchè, più saggia dell'uomo, non crede sue stirpi immortali, e sa pertanto che supplicherebbe indarno al futuro oppressore. Non c'è, dunque, nè pur qui, l'individuo che si contrappone alla crudel possanza, ma la serenità pacata della coscienza della sua inesorabilità: insensibilità di saggio antico, più che affermazione romantica dell'umana personalità.

In conchiusione, anche al nuovo schema filosofico la

poesia leopardiana si sottrae e repugna, per richiudersi sempre ostinata nella natural veste del suo pathos lirico.

Allo scritto precedente il prof. Levi rispose con alcune osservazioni ingegnose,[1] *a cui fu replicato con la seguente lettera:*

Egregio Professore,

Mi par difficile discutere delle interpretazioni particolari di questa o quella poesia o altro documento del pensiero leopardiano senza rimettere in discussione il concetto generale e quindi i canoni critici del Suo lavoro. Perchè le mie osservazioni singole non miravano a confutare singole opinioni e determinati giudizi, nè a mostrare piccole infedeltà ed inesattezze, sì bene a far vedere in atto l'illegittimità del criterio fondamentale ond' Ella aveva ricostruito la sostanza dello spirito leopardiano. Così, nella risposta che Ella dà a talune delle mie critiche particolari, mi pare si sia lasciato sfuggire l'intento generale e il significato complessivo del mio articolo. P. e., perchè, pur consentendo che nel luogo citato dello Zibaldone (VI, 296) con vita o sentimento dell'esistenza il Leopardi intenda la coscienza, io negavo che si dimostrasse la coscienza, ossia il concetto, della coscienza? Perchè questo concetto, in quanto tale, in quanto parte di una generale intuizione del mondo, era ciò di cui Ella aveva bisogno per cominciare a vedere nel Leopardi la filosofia individualistica, che Le pare l'essenza della più alta poesia leopardiana. Con ciò io non dovevo attribuire al Leopardi sol-

---

[1] Si possono leggere nella *Critica*, IX, 1911, pp. 473-6.

tanto il possesso immediato della coscienza (com'Ella mi fa dire), che sarebbe stato invero troppo poco: ma solo un senso vago o, se vuole, una nozione imperfetta, o magari un concetto, che però non era un vero concetto, della coscienza. Il Leopardi insomma vede lì la coscienza, ma non la pensa: sicchè per lui pensatore questa coscienza è come se non fosse; e non può dirsi perciò, che « praticamente rispetto a sè e rispetto all'uomo in generale egli ha fermato con sufficiente sicurezza la nozione di ciò che in esso è di natura spirituale e della sua dignità ». Il senso della spiritualità e della dignità spirituale di sè e dell'uomo in generale sì; e questo appunto io dicevo essere non il contenuto (la filosofia, il concetto) della poesia leopardiana, ma la forma (la poesia, la lirica, l'espressione della personalità del poeta, superiore alla sua filosofia).

Così, sarà verissimo che il Leopardi si creda infelice perchè grande, piuttosto che grande perchè infelice. Ma questo non ha che vedere con la mia osservazione che, se egli avesse avuto il concetto della coscienza, avrebbe veduto la propria grandezza in un grado spirituale che è al di sopra del dolore e della infelicità. La coscienza per lui era la stessa sensibilità, non la coscienza vera e propria, il superamento della sensibilità, la filosofia del dolore, che, come filosofia e quindi oggettivazione e visione *sub specie aeterni* del dolore stesso, non può non liberare da esso il soggetto. Nel *Dialogo della Natura e di un'Anima* il Leopardi, più che far dipendere l'infelicità dalla grandezza, identifica l'una con l'altra. L'Anima domanda: « Ma, dimmi, eccellenza e infelicità straordinaria sono sostanzialmente una cosa stessa? o quando sieno due cose, non le potresti tu scompagnare l'una dall'altra? » e la Natura risponde: « Nelle anime degli uomini, e proporzionatamente in quelle di tutti i generi di animali, si può dire

che l' una e l' altra cosa sieno quasi il medesimo: perchè l' eccellenza delle anime importa maggiore intensione della loro vita; la qual cosa importa maggior sentimento dell' infelicità propria; che è come se io dicessi maggiore infelicità ». Dove è chiaro che la infelicità maggiore è maggiore sensibilità, cioè eccellenza, grandezza spirituale: perchè l' infelicità è tale in quanto è sentimento di essa, cioè quella vita, nella cui intensione consiste l' eccellenza dell' animale. E però il Leopardi deve ad ogni modo commisurare la propria grandezza con la propria infelicità; ciò che egli non avrebbe fatto, se avesse fermato con sicurezza, sia pure praticamente, la nozione della vera realtà spirituale, che in lui spontaneamente s' affermava quando, come p. e. nella sua lettera del 15 febbraio 1828, tra i « maggiori frutti » che si proponeva e sperava da' suoi versi annoverava « il piacere che si prova in gustare e apprezzare i proprii lavori, e contemplare da sè, compiacendosene, le bellezze e i pregi di un figliuolo proprio, non con altra soddisfazione, che di aver fatta una cosa bella al mondo; sia essa o non sia conosciuta per tale da altrui ». Dove c' è quel dolore impietrato, di cui io parlavo come dell' unica forma possibile del dolore in quanto contenuto della coscienza;[1] ma di questa coscienza, e quindi di

---

[1] Mi piace ricordare la felice osservazione del DE SANCTIS *(Studio sul Leopardi*[3], p. 213): « Egli (il Leopardi) aveva la forza di sottoporre il suo stato morale alla riflessione e analizzarlo e generalizzarlo, a fabbricarvi su uno stato conforme del genere umano. Ed aveva anche la forza di poetizzarlo, e cavarne impressioni, immagini e melodie, e fondarvi su una poesia nuova. Egli può poetizzare sino il suicidio, e appunto perchè può trasferirlo nella sua anima di artista e immaginare Bruto e Saffo, non c' è pericolo che voglia imitarli. Anzi, se ci sono stati momenti di felicità, sono stati appunto questi. Chi più felice del poeta o del filosofo nell' atto del lavoro? — L' anima, attirata nella contemplazione, esaltata dalla ispirazione, ride negli occhi, illumina la faccia... ».

quella vita del dolore che non è più dolore nella vita dello spirito il Leopardi non ha coscienza.

E però il contrasto interiore che io vedo nella poesia del Leopardi è identico a quello che ci vedeva il De Sanctis, se anche, nel passo citato da me, rappresentato da un solo aspetto: il contrasto tra la ricchezza spirituale della personalità del poeta e la povertà, per non dire negazione, di ogni sostanzialità spirituale, propria del contenuto della sua poesia.

Del *Dialogo di Tristano e di un amico* non è esatto che il primo periodo citato da me sia: « E ardisco desiderare la morte ecc. ». Le parole precedenti erano state pur da me riferite immediatamente prima: « ... fino a Tristano che non si sottomette alla sua infelicità, nè piega il capo al destino, nè viene seco a patti, come fanno gli altri uomini »[1]. Ma queste parole non potevano impedirmi di vedere in quel che segue, e in cui confluisce il pensiero di quelle stesse parole, e però in tutto il *Dialogo,* una negazione piuttosto che un' affermazione: e negazione non soltanto, come Ella dice, della propria persona empirica; perchè la morte, pel Leopardi, non distrugge soltanto la persona empirica, ma tutto l' essere dell' individuo.

Quanto alla differenza di disposizione spirituale tra il *Bruto minore,* p. e., e il *Dialogo tra Plotino e Porfirio* o l'*Amore e morte,* dove si anela alla morte, ma la si attende serenamente, deposto ogni disperato pensiero di suicidio, non occorre negarla per non vedere nè anche nei componimenti più tardi quella coscienza del valore della propria individualità, che Ella ci vede. Nel detto *Dialogo* non si cela, almeno io non riesco a scorgere, « quella robusta fede nella grandezza umana, riconosciuta

---

[1] Cfr. sopra pag. 327.

possibile sempre, perchè bastevole a se stessa ». Se l' essere dell' uomo è la sua vita, quivi si dice che « la vita è cosa di tanto piccolo rilievo, che l' uomo, in quanto a sè, non dovrebbe esser molto sollecito nè di ritenerla nè di lasciarla ». E, se non m' inganno, la nota fondamentale del dialogo è nelle ragioni della tollerabilità della vita, per misera che sia: le quali ragioni sono bensì la critica del pessimismo materialistico del Leopardi, ma restano nella forma di sentimento, bastevole a conferire al dialogo quell' intonazione affettuosa che gli è propria, e sono veramente l' opposto di quella affermazione dell' individualità dello spirito, di cui si va in cerca: « Aver per nulla il dolore della disgiunzione e della perdita dei parenti, degl' intrinsechi, dei compagni; o non essere atto a sentire di sì fatta cosa dolore alcuno; non è di sapiente, ma di barbaro. Non far niuna stima di addolorare colla uccisione propria gli amici e i domestici; è di noncurante d' altrui, e di troppo curante di se medesimo. E in vero, colui che si uccide da se stesso non ha cura nè pensiero alcuno degli altri; non cerca se non la utilità propria; si gitta, per così dire, dietro alle spalle i suoi prossimi, e tutto il genere umano: tanto che in questa azione del privarsi di vita, apparisce il più schietto, il più sordido, o certo il men bello e men liberale amore di se medesimo, che si trovi al mondo ». Se prendessimo atto di questa critica del suicidio — che, risolvendosi in una serie di asserzioni, vale certo come effusione di stati immediati dell' animo, ma non come filosofia — che filosofia diverrebbe questa del Poeta che ha ragionato sempre sul presupposto che la vita dell' uomo sia racchiusa nella sua sensibilità, e che tutto il mondo all' uomo non si rappresenti se non nella breve sfera del piacere e del dolore suo individuale? Ma, d' altra parte, senza questa

contraddizione interna tra la filosofia dominante nel dialogo e il senso affettuoso onde il poeta è avvinto ai suoi prossimi e a tutto il genere umano (cfr. la *Ginestra)* e che pervade tutta la conversazione intima di Plotino con Porfirio, dove se n' andrebbe la poesia del commovente dialogo?

Nell' intendere come ho inteso il *Risorgimento* posso sbagliarmi; e la sicurezza con cui Ella crede si debba intendere altrimenti, mi fa dubitar forte del mio giudizio. Ma la ragione che mi oppone non mi riesce molto persuasiva: c' è, di sicuro, nella poesia una risposta alle domande: « Chi dalla grave, immemore Quiete or mi ridesta? Che virtù nova è questa?... Chi mi ridona il piangere Dopo cotanto oblio? ecc. »:

> Da te, mio cor, quest' ultimo
> Spirto, e l' ardor natio,
> Ogni conforto mio
> solo da te mi vien:

ed è vero che nella quartina precedente l' accento maggiore è nel terzo verso. Ma è anche vero che questa risposta è la soluzione del problema, in cui consiste la poesia: l' inaspettato, il miracoloso risorgimento del vecchio cuore. E quindi il sentimento che regge tutta la poesia mi pare la meraviglia. Ragione, invece, Ella ha certamente nel correggere il significato da me attribuito[1] agli ultimi versi del canto *A se stesso;* ma pur dopo la correzione, il significato del canto non è punto favorevole alla tesi dell' affermazione della propria grandezza, sì a quella del grido della disperazione, comune a quasi tutta la poesia leopardiana.

E nella *Ginestra* chi negherà il motivo da Lei richiamato della personalità del Poeta che non si lascia oppri-

---

[1] In un periodo ora non più ristampato dello scritto precedente.

mere dalla crudel possanza della natura? Ma bisogna vedere quanto questo motivo sia attenuato qui dall'umile coscienza delle proprie sorti (« che con franca lingua... Confessa il mal che ci fu dato in sorte, E il basso stato e frale ;... ma non eretto Con forsennato orgoglio inver le stelle, Nè nel deserto... » ecc.), e quasi rammollito e sciolto nell'amore con cui l'animo abbraccia tutti gli uomini fra sè confederati, e nella poesia consolatrice che, commiserando i danni altrui, manda al cielo, come la ginestra, un profumo di dolcissimo amore, che consola il deserto. Anche la ginestra, che piegherà il suo capo innocente sotto il fascio mortal, insino allora non piegherà *indarno codardamente supplicando innanzi al futuro oppressor;* ma ciò non toglie nulla alla gentilezza del fiore *di tristi lochi e dal mondo abbandonati amante,* nè alla solenne rassegnata pacatezza del vero sapiente cantata dal Leopardi.

Certamente, tutte queste cose meriterebbero di essere chiarite con un'analisi più accurata degli scritti leopardiani; e io voglio sperare che questa discussione possa invogliar Lei, che ha studiato tutte le cose del nostro grande Poeta con tanto acume e con tanto amore, a non distaccarsene senza prima avervi gittato su la luce di nuove ricerche.

Castelvetrano, 29 luglio 1911.

3.

IL LEOPARDI MAESTRO DI VITA [1]

Maestro di vita Giacomo Leopardi? Il prof. Bertacchi si propone appunto di « raccogliere dagli scritti di Giacomo Leopardi e di comporre in multiforme unità gli elementi dell' opera sua nei quali parlino più alto le feconde ragioni della vita » : « quanto di sereno o di men triste ricorre nelle pagine del Nostro; quanto di attivo e di energico, pur nello stesso dolore, risulta dal sentimento e dal pensiero di lui... allo scopo di integrar, se possibile, la figura del grande Scrittore ». Per dire la cosa più semplicemente e chiaramente, egli intende illustrare tutti gli elementi ottimistici propri della poesia leopardiana.

Elementi che non mancano certamente nella detta poesia; e costituiscono la singolare caratteristica del suo pessimismo, come già osservava sessant' anni fa il De Sanctis nel suo dialogo sullo Schopenhauer (dopo che allo stesso concetto aveva accennato un ventennio prima Alessandro Poerio, in una sua lirica rimasta inedita); e conferiscono infatti agli scritti di questo dolente e desolato pessimista un' alta virtù educativa e consolatrice.

---

[1] A proposito del libro di GIOVANNI BERTACCHI, *Un maestro di vita:* Saggio leopardiano, Parte I: *Il poeta e la natura*. Bologna, Zanichelli, 1917.

E molti studi diligentissimi furono fatti in questo senso da Giovanni Negri, nelle sue *Divagazioni*, che pare siano rimaste ignote al Bertacchi. Ma c' è ottimismo e ottimismo; e la ricerca del Bertacchi mi pare avviata in una direzione, che potrà condurre a falsificare interamente il carattere dello spirito leopardiano, attribuendogli un ottimismo edonistico od estetico, che solo un lettore distratto e superficiale può vedere in alcuni aspetti della sua sublime poesia. Giacchè l' ottimismo del Leopardi è la fede e l' esaltazione della virtù, della grandezza e della potenza dello spirito, di quelle necessarie illusioni, com' egli le chiama, a cui non trova posto nel mondo, guardato come cieco crudele meccanismo naturale; ma che non perciò egli abbandona, anzi afferma sempre più vigorosamente: di guisa che il suo mondo triste e doloroso viene da ultimo purificato e rasserenato in questa intuizione schiettamente spiritualistica. La quale, d' altra parte, non avrebbe il suo proprio particolar significato, disgiunta dalla negazione pessimistica della vita dei piaceri e delle gioie naturali, che ne è come la base o il contenuto. In questa contraddizione intima tra la natura cattiva e lo spirito buono che in sè accoglie la visione di cotesta natura, consiste proprio la radice, da cui trae alimento tutta la poesia del Leopardi; per intender la quale non bisogna lasciarsi sfuggire nè l' uno nè l' altro dei due elementi contradittori.

Il prof. Bertacchi invece crede di poter quasi cogliere in fallo il Poeta ogni volta che il vivo senso delle bellezze naturali (poichè in questa prima parte egli studia il Poeta in rapporto con la natura) fa lampeggiare dentro ai suoi canti una sensazione di letizia; per modo che, contro l' intenzione del Poeta, la sua poesia tratto tratto scoprirebbe nella stessa realtà naturale ravvivata

dall' anima dello stesso Poeta le ragioni della vita: ossia una fonte di dolcezza, a cui il Poeta inconsapevole pur seppe attingere e insegna a noi ad attingere. Poichè, per lui, « vita è sentire e far sentire il bello e il sereno di natura; vita ravvisare e creare le fide corrispondenze con essa », e poi « l' uscirle incontro così, con gli occhi luminosi di gioia o impregnati di pianto, narrarle le anime nostre, consenta o contrasti essa con noi, moltiplicarci, nel suo cospetto, di atteggiamenti e di modi, circuirla di umani argomenti, dedurre dal suo stesso sensibile le conchiusioni più nostre e i significati inattesi » ecc., e il Poeta studiato « ne' suoi fedeli commerci con la natura esteriore » apparirebbe maestro di vita « spirito vigile e attivo, pronto a fecondarsi d' intorno e a moltiplicarsi le cose »[1] che sdoppia e ingrandisce e abbellisce con la sua fantasia. Insomma la vita di cui sarebbe maestro il Leopardi è una vita di piacere procurato dalla intuizione estetica della natura.

Tesi in parte ingenua e oziosa, in parte falsa. Perchè se si volesse dire soltanto che il Leopardi insegna a guardare esteticamente la natura e in generale a dar vita estetica al mondo sensibile, questo sarebbe verissimo, ma così del Leopardi come di ogni altro poeta; e non c' è nessun bisogno di dimostrare questa tautologia, che un' opera d' arte, qualunque essa sia, è rappresentazione estetica; e quel che può avere un interesse e un significato, è dimostrare nel caso particolare in che modo un artista rappresenti il suo mondo. Ma la tesi del Bertacchi ha in più la pretesa d' indicare attraverso questo vagheggiamento fantastico della bella natura una vita diversa da quella apparsa triste al Poeta: quasi che questi ne avesse avuto innanzi due,

[1] *O. c.*, pp. 84-5, 136-7.

una bella e luminosa e l' altra squallida e tenebrosa, e gli occhi di lui, senza ch' egli se ne accorgesse, fossero attratti più dalla prima, e la luce di questa s' effondesse sull' altra. Che è una pretesa affatto erronea; e giustificabile soltanto col criterio dal Bertacchi candidamente esposto fin dalla prima pagina del suo libro, come norma fondamentale del suo metodo critico.

Quivi infatti dice essere « comunissima sentenza che l' opera d' uno scrittore non valga solo per sè, ma anche per il modo diverso ond' essa, quasi, si adatta a ciascuno di noi », poichè « spesso dalla parola d' un autore, accostata alle anime nostre, si svolgono sensi ulteriori che l' autore non previde, ma che le affinità degli spiriti e le somiglianze dei casi vi sanno naturalmente ritrovare... Il creatore è creato a sua volta, è rinnovato via via di significazioni e di uffici ». Sicchè il Leopardi maestro di vita è il Leopardi dei *sensi ulteriori* e non il Leopardi storico: il Leopardi creato più che il creatore: creato, s' intende, in questo caso, dal Bertacchi. Il quale, una volta sul punto di creare, non è più legato da nessuno dei vincoli onde ogni critico e storico è legato alle opere che intende interpetrare; e può scegliere tra gli scritti leopardiani quelli soli o di alcuni di essi quelle parti soltanto, in cui meglio può parergli adombrata l' immagine del maestro di vita che desidera raffigurare.

Così comincerà con lo scartare le prose: perchè « nella voluta terribile aridità » di queste, « il pensatore sinistro svolge i suoi tristi argomenti », e noi non abbiamo agio di aggiungervi nulla del nostro » (nessun *senso ulteriore!*): « egli non suscita in noi altro moto che non sia d' attenzione a quella sua logica amara ». E il Bertacchi vuol dire che lì c' è il pensiero del Leopardi, e non c' è la natura nei suoi aspetti suscitatori

d' immagini belle: il che non è poi vero, se si considerano almeno la *Storia del genere umano*, il *Dialogo della Natura e di un Irlandese*, la *Scommessa di Prometeo* e *l' Elogio degli Uccelli*. Pel Bertacchi le Operette morali sono filosofia e non poesia. — Da scartare poi le poesie in cui il Poeta « trasferisce nel canto quella materia medesima », malgrado « la maggior seduzione portata dall' onda del verso, dal periodar musicale, dalle pur rare imagini che infiorano il discorso qua e là ». E con questi caratteri il Bertacchi non si perita di designare, oltre l' *Epistola al Pepoli*, la *Palinodia* ed i *Nuovi credenti*, canti come il *Pensiero dominante*, *Amore e morte*, il *Bassorilievo antico* e il *Ritratto di bella donna*: definite « liriche anch' esse di pensiero e infuse di sentimento »! — Scartate, almeno questa voita, le poesie in cui il Leopardi parla bensì diretto al nostro cuore *(Sogno, Consalvo, A sè stesso, Aspasia)*, ma cantando se stesso non esce dall' ambito umano e sdegna ogni elemento esteriore: giacchè « chi legge, anche in tal caso, è legato alla parole del poeta, e solo la rielabora in sè in quanto essa gli desti nel cuore un moto di passioni consimili che il cuore abbia provato esso stesso ». — Da escludersi infine i canti civili *(All' Italia, Monumento di Dante, Ad A. Mai, Alla sorella Paolina, Al Vincitore del Pallone)*; sempre per lo stesso motivo, che « si resta, sebbene con ampiezza maggiore (?), nell' ordine voluto dal poeta ». Restano le altre poesie, dove il Leopardi « canta all' aperto » ed effonde il canto dell' anima al cospetto della natura: « vive con la natura, o almeno, nella natura. E questa natura, poi, è quasi sempre serena ». Qui il poeta Bertacchi, creatore del creatore, può spaziare a suo agio nel vasto cielo dei sensi ulteriori. Ecco: « I paesaggi campestri, le scene umili o grandi in cui si veniva a comporre l' anima del dolente

poeta, sono sempre evocati nei loro aspetti più belli: soleggiati sono i suoi giorni; le sue notti sono stellate e inargentate di luna. La pioggia, che appar malinconica in un dei giovanili *Frammenti*, e procellosa in un altro, riappare in *Vita solitaria* con fresca dolcezza mattutina, attraversata dal sole che entro vi trema sorgendo ». E questa presenza della natura « non è senza effetto per noi ». Creare qui si può. « Egli, il poeta, potrà bene, contro ogni serena bellezza, accampar le sue tristi fortune, o le innate sventure di tutto il genere umano, o l' arcano terribile dell' esistenza; noi potremo bene, com' ei vuole, seguirlo nei suoi tristi argomenti, veder quella bella natura velarsi del dolore di lui, sentir vivo il contrasto che si agita tra quel poeta e quel mondo: ma, poi, non possiamo impedire che alcunchè di quel bello, di quel sereno che egli evoca, si apprenda alle anime nostre, e resti in noi quasi a sè, quasi distinto dai sensi che il poeta vi associa, congiungendosi, anzi, dentro di noi con quante visioni di giorni dorati e di pure notti profonde vi si raccolsero negli anni ». Che sarà — anche, come si sarà avvertito, nell' onda del verso — una poesia bertacchiana, un senso ulteriore, che il Leopardi non ci mise (come il Dante della novella sacchettiana), ma non ha più niente che vedere colla poesia del Leopardi. E dove pare si accenni a un giudizio critico, non può essere altro che una vaga ed oggettiva impressione priva d' ogni valore.

Così il Bertacchi ci dirà che nel *Sabato del villaggio* e nella *Quiete dopo la tempesta* « il poeta ha compromesso il filosofo versandoci con troppa pienezza (?) nel cuore tutta la poesia soave, tutta l' ondata di vita che trabocca dalle ore descritteci »[1]. Che, come giudizio,

[1] *O. c.*, p. 10.

è un errore, perchè tutta quella poesia traboccante è l'incarnazione dell'idea stessa del filosofo, che nel *Sabato* non si esibisce già nella sentenza finale (« Questo di sette è il più gradito giorno, Pien di speme e di gioia; Diman tristezza e noia Recheran l'ore »), ma vive in tutta la rappresentazione precedente: dove tutta la gioia è la gioia d'una speranza guardata coi mesti occhi della provata delusione: è la soavità della fanciullezza ma non quale la sente il fanciullo, bensì come la rimpiange l'uomo già esperto della vita, in cui ad una ad una si son dileguate le speranze lusingatrici della prima età. E bisogna non vedere questa pietosa malinconia, che prorompe da ultimo, ma s'annunzia più dalla malinconica donzelletta tornante dalla fatica dei campi sul calar del sole, cioè chiudere gli occhi su tutta la poesia, per parlare d'un dualismo tra poeta e filosofo, e d'un poeta che prende la mano al filosofo.

Altro esempio. « L'idillio *Alla Luna* e l'altro *La vita solitaria*..., pur movendo da uno stato di tristezza, lasciano tanto agio alle malie naturali, da non permettere a quella di farsi vero dolore, la mantengono in una sospensione fluttuanti, nella quale diresti che il poeta sia perplesso sul proprio stato »[1]. Ora, il breve idillio *Alla luna* non fluttua punto, ma esprime nettissimamente il piacere della ricordanza sia pur nel noverare l'età del proprio dolore: il grato « rimembrar delle passate cose, ancor che triste, e che l'affanno duri ». E la *Vita solitaria* fluttua soltanto agli occhi di chi non vegga l'unità e la sintesi che ne è tema (nell'anima, s'intende, del poeta, e quindi in ogni parte della sua poesia) tra la fresca e solenne bellezza della natura e il sospirante solingo muto, che non trova in

---

[1] *O. c.*, p. 19.

essa pietà (« E tu pur volgi Dai miseri lo sguardo; e tu, sdegnando le sciagure e gli affanni, alla reina Felicità servi, o natura »).

Ma in tutto il volumetto non si trova una pagina in cui propriamente il Bertacchi affisi la poesia del Leopardi invece di vagare nei suoi cari sensi ulteriori. Dei quali a volte sente come il bisogno di scusarsi; dicendo p. e. delle *Ricordanze* che, dopo avere sentito col poeta, « poi è naturale, è umano che noi, da parte nostra, riviviamo tutti quei sensi di vita che, sia pure a cagione di rimpianto, quivi il poeta rievoca: che essi nell'anima nostra, non afflitta da quelle cagioni, lascino pure qualcosa della originaria dolcezza: è umano che le stelle dell'Orsa e le lucciole del giardino e il canto della rana remota e i viali odorati e i cipressi e il chiaror delle nevi si aggiungano, come sorte da noi, alle sensazioni già nostre, ai retaggi dell'essere nostro »[1]. Umano, troppo umano, certamente. Ma che lavoro sarà questo?

Sarà poesia sulla poesia? Dovrebbe essere. Ma la poesia, per dir la verità, non so vederla nella prosa agghindata, saltellante e retoricamente sonante del Bertacchi. « Ma il dono che G. Leopardi fece a sè stesso ed a noi, godendo e mettendoci a parte di tante scene serene, non è il significato maggiore della complessa sua opera, cede, per importanza, alla virtù ivi profusa di vivere della natura e di comunicare con essa, quali ne siano gli aspetti, quali ne siano gli effetti ». « Corrispondenza tra la natura e lui, che era in se stessa, per lui, elemento e alimento di vita ». « Quelle mitologie che, sia pure fingendo e trasfigurando, ci definiscono innanzi la visione delle cose, non le sgombrano forse di

---

[1] *O. c.*, p. 12.

quell' aura d' arcano e di vago che è tanto cara al poeta, conforme all' inconscio e all' ignoto onde è come infusa ed effusa la fanciullezza dei singoli, la giovinezza dei popoli ». « Momenti e motivi reali, più che di pura idea, sono que' tocchi ed accenni di cui venimmo parlando; son temi di canto, perchè ci son dati da tale che tutto era uso ad avvolgere in aura di poesia... e temi son temi e temi che comunque, ci attestano come la stessa malia delle sensazioni infinite fosse cagione per lui a meglio indugiar sulle cose ed a sorprenderle meglio ne' loro attimi sacri »[1].

Nè sarà poesia la ritmica prosa, in cui il Bertacchi ama troppo spesso cullarsi per pagine e pagine, dove forse i sensi ulteriori gli soccorrono più lenti alla fantasia. Ecco, per un esempio, la chiusa d'un capitolo[2]: « Come *Saffo* e *Bruto*, pur la *Ginestra* e il *Pastor* le grandi liriche sorelle nate dalle notti d' Italia, aggiungono alle notti medesime qualcosa che prima non c' era. Molti di noi certamente, in qualche grande ora dell' anima, guardando i cieli notturni, sentirono ripioversi in cuore un' eco di quei canti stellati, e ripensando al poeta congiunto da quei canti a quei cieli, ridissero a se medesimi: — Egli è passato di là ». Squarci, dunque, di eloquenza, anzi di oratoria ritmica; alla quale potranno non mancare gli ammiratori; ma in cui non direi che sia ricreato il Leopardi. Proprio il Leopardi! Meglio, molto meglio che quest' oratoria si volgesse a qualche altro tema di *risonanze* ulteriori: per esempio a un Cavallotti.

---

[1] *O. c.*, pp. 31, 39, 2, 128.
[2] *O. c.*, p. 108.

4.

PROSA E POESIA IN GIACOMO LEOPARDI

A proposito del Leopardi torna sempre in campo la questione della differenza e del rapporto tra filosofia e poesia: poichè questo poeta volle essere, e per certi rispetti nessuno può negare sia stato infatti un filosofo; d' altra parte, egli stesso pare abbia voluto distinma, d' altra parte, egli stesso pare abbia voluto distinguere una cosa dall' altra, come *res dissociabiles*, e in un libro di prosa volle in forma più sistematica e più razionalmente convincente esporre quel suo pensiero da cui trasse altra volta ispirazione il suo canto nelle poesie. E non importa se non ci sia una sola delle sue poesie in cui il Leopardi non ragioni la sua fede e non si sforzi di dimostrare la verità del concetto ch' egli s' era formato della vita, e che attraverso una determinata situazione personale, un paesaggio, un' immagine, si sforza costantemente di mettere in piena luce. Non importa se nessuna delle prose raccolte nelle *Operette morali* si presenti sotto forma di scolastica dimostrazione e scevra di quel sentimento, di quella viva commozione, in cui vibra la personalità del poeta così nelle *Operette* come nei *Canti*. La distinzione pare tuttavia innegabile, poichè, non potendo altro, se ne fa una questione di quantità e di più e di meno: affermando che l' elemento filosofico predomina nelle *Operette*, e l' elemento lirico

nei *Canti*. E si crede così di salvare la tesi generale, che bisogna rinunziare alla filosofia per esser poeti, e viceversa: giacchè la loro natura è così diversa e ripugnante, che l'una non può esser l'altra e una sempre deve essere sacrificata.

Ma io non voglio ora affrontare la questione, che si può dire tanto teoricamente difficile e delicata quanto praticamente inutile e oziosa. Nel caso del Leopardi la questione di principio è priva d'ogni interesse perchè il Leopardi, anche nelle sue prose, è indubbiamente poeta: temperamento poetico sempre, che canti o ragioni, cioè si proponga l'una o l'altra cosa, in realtà non riesce se non ad esprimere se stesso: a vivere di quella verità che gli invade l'anima e non gli lascia modo di dubitarne e di assoggettarla a quella più alta razionalità, a quella critica oggettiva che s'inquadra in un sistema, e in cui consiste propriamente una filosofia [1]. Il che non vuol dire che non abbia anche lui la sua filosofia: ma è una filosofia fatta vita e persona, fatta vibrazione e ritmo del suo stesso sentimento, incapace come tale d'acquistare intera coscienza di sè, e perciò di superarsi. È, cioè, un certo suo atteggiamento spirituale, che s'effonde nella divina ingenuità della poesia, e che riesce perciò superiore a quella dottrina che l'autore si sforza consapevolmente di formulare.

Superiore perchè, — ormai è noto agli studiosi più attenti della sua poesia — questa ha pel poeta un contenuto pessimistico, e per noi, invece, ha un contenuto ottimistico. La vita infelice, necessariamente e fatalmente infelice, è ciò che il poeta aveva innanzi agli occhi, vedeva e si proponeva di cantare. Ma poichè

---

[1] [Vedi ora il mio scritto *Arte e religione*, nel *Gior. crit. di filos. ital.*, I (1920) pp. 362-76].

quella vita che ogni poeta canta non è quella che ha innanzi agli occhi, bensì quella che ha dentro del cuore, e però ogni poeta canta non la vita quale egli la vede, ma il cuore con cui egli la guarda; e poichè il cuore di Giacomo Leopardi era, come egli disse una volta, « nato ad amare », ed aveva « amato, e forse con tanto affetto quanto può mai cadere in anima viva », così in realtà, tema del suo canto non fu mai quella brutta vita, che è piena di dolore, ma quell' altra che egli più profondamente sentiva, redenta dall' amore, la quale « dà piuttosto verità che rassomiglianza di beatitudine »[1].

Poichè appunto qui è il divario tra pessimismo e ottimismo: che il primo vede la vita quale apparisce nella natura considerata dal punto di vista materialistico, brutale, sorda ai bisogni e alle finalità dello spirito, chiusa in sè di contro alle aspirazioni dell' anima umana bisognosa di amore e di consenso, ossia di un mondo conforme alla sua vita e a lei consentaneo; e l' altro invece crede nello spirito, nel valore de' suoi ideali, e nell' energia dell' amore che sola è capace di realizzare un tal valore. Il mondo del pessimista è il mondo dell' egoismo, per cui il dovere e la virtù sono mere illusioni, e il mondo dell' ottimista è quello in cui la più salda e vera realtà è quella che risponde alle esigenze dell' animo. E la verità è questa: che Leopardi, pessimista di filosofia, e quasi alla superficie, fu invece ottimista di cuore, e nel profondo dell' animo: tanto più acutamente pessimista, col progresso della riflessione, e tanto più altamente e umanamente ottimista. Basta confrontare la canzone *All' Italia* e *La Ginestra*. Di qui la sublime bellezza della sua poesia, dove la bestemmia e lo strazio della disperazione si smorzano e dissol-

---

[1] *Storia del genere umano.*

vono nella commossa e tenera effusione di un'anima angosciosamente agitata da un bisogno di amore universale e da un'incoercibile fede nella virtù e nella realtà dell'ideale. Egli non ha la filosofia di questo superiore ottimismo in cui rimane assorbita la sua iniziale visione pessimistica; e continua a dire che la sua è sempre la filosofia del *Bruto Minore*[1] ma l'anima, che non perviene al concetto filosofico di quella realtà che è per lei la vera e suprema realtà, raggiunge bensì la forma poetica della sua espressione, in modo pieno e perfetto.

Se cerchiamo in lui il filosofo, avremo lo scettico, ironista, materialista piuttosto mediocre nell'invenzione, dove riesce facile scoprire quanto egli debba ai libri, che lesse, e come pronto fosse ad attingere dalle fonti più disparate tutto ciò che comunque paresse giovare a conferma delle sue idee: mediocre nell'esposizione od elaborazione della materia, per evidente inesperienza del metodo filosofico e insufficiente famigliarità coi grandi pensatori di tutti i tempi. Ma chi legga il Leopardi e si fermi a ciò che in lui è mediocre, non ha occhi nè anima per vedere che cosa c'è propriamente in lui che è vivo ed eterno e grande: ciò per cui anche a chi pedanteggi la sua poesia s'impone e suscita un'eco solenne nell'animo. In questo senso bisogna pur dire che in Leopardi non si deve cercare e non c'è il filosofo: ma c'è un'anima, che rifulge in tutto lo splendore della sua grandissima umanità. C'è insomma il poeta.

Anche nelle sue *Operette*. Le quali io credo di avere definitivamente dimostrato[2], con argomenti esterni, attestanti nella maniera più esplicita l'intenzione di

---

[1] Lett. al De Sinner del 24 maggio 1832.

[2] *Le Operette morali* di Giacomo Leopardi con proemio e note, Bologna, Zanichelli, 1918.

esso il Leopardi, e con argomenti interni, desunti dallo svolgimento del pensiero e dagli evidenti legami onde le singole operette sono congiunte tra loro per graduali passaggi di atteggiamenti spirituali e di sentimenti dal primo all' ultimo anello, che non sono una raccolta, ma un organismo, un tutto unico, che si articola dentro di se stesso e si conchiude. Si conchiude tra un preludio e un epilogo in una opera, che è un poema, e non è un trattato: un libro di poesia, anch' esso, e non di contenenza didascalica e speculativa. Il quale si compone originariamente di venti capitoli, scritti tutti nel 1824, in un anno di lavoro felice, ma con un intervallo tra i primi quattordici e gli altri sei: in guisa da suggerire il sospetto che la ripresa, da cui trasse origine l' ultima parte, svolgendosi in sei capitoli, potesse trovare riscontro nella prima serie: dalla quale sottraendo il primo e l' ultimo capitolo, quello perchè introduzione, e questo perchè apologia e conchiusione di tutta la serie, si ottengono infatti dodici capitoli, che naturalmente si dividono in due gruppi di sei capitoli ciascuno, e destinati ciascuno a svolgere un certo motivo e quindi formanti un ritmo a sè. Sospetto confermato da alcuni spostamenti dall' autore introdotti nel primitivo ordine cronologico, e poi costantemente mantenuti, salvo una sostituzione che nella terza edizione del libro (1834) mise uno scritto del 1825, per l' innanzi non potuto mai pubblicare al posto di un capitolo del primo gruppo: capitolo abolito allora perchè infatti non armonico nè col gruppo, nè con tutta l' opera.

La distribuzione, è ovvio, non può avere se non un' importanza relativa. È ragionevole pensare che fosse voluta e curata dall' autore. Il quale egualmente non volle mai rispettare l' ordine cronologico nelle edizioni da lui curate dei *Canti*, e diede loro un ordinamento

ideale, che per lui aveva un valore, e che per i lettori ed interpetri non può essere perciò trascurabile. Ma il fatto stesso che tutte e venti le operette furono scritte successivamente, l'una dopo l'altra, nello stesso periodo di tempo, e hanno tutte un prologo e un unico epilogo, dimostra evidentemente che i loro singoli gruppi non si possono considerare separatamente, quasi ognun d'essi formasse un tutto a sè.

La distribuzione del nucleo principale delle *Operette* in tre gruppi di sei capitoli ciascuno, con a capo un capitolo introduttivo e in fondo un altro capitolo conclusivo può servire soltanto a renderci attenti per leggere le varie parti del libro cercandovi tre motivi fondamentali, che nel pensiero dell'autore si fondono in un solo ritmo complessivo, e formano l'unità organica del libro; e in questo modo può servire quasi di chiave a un libro, che fino a ieri si leggeva qua e là, scegliendo l'uno o l'altro capitolo, come se ciascuno stesse da sè. E va da sè che ci vuole discrezione, e non bisogna pretendere un taglio netto tra un gruppo e l'altro, e una soluzione di continuità che non si sa perchè l'autore avrebbe dovuto porre una prima e una seconda volta nel corso della sua unica opera.

Discrezione che non vedo, p. e., nel prof. Faggi[1] quando del *Dialogo di Malambruno e Farfarello*, che resta collocato alla fine del primo gruppo e da servire quindi come passaggio al secondo, mi domanda: « Ma non potrebbe stare anche nel secondo, poichè è una affermazione chiara ed esplicita dell'infelicità assoluta dell'esistenza, onde si conchiude che, assolutamente parlando, il non vivere è sempre meglio del vivere? » Ma

---

[1] *Una nuova edizione delle « Operette morali »* di *G. L.* nel *Marzocco* del 2 febbraio 1919.

io non avevo eretto nessuna muraglia tra il primo gruppo concluso da questo dialogo di Malambruno e Farfarello e il secondo aperto da quello della Natura e di un'Anima; anzi, dopo aver mostrato il pensiero dominante nel primo gruppo, additavo in Malambruno quell'anima che si ritrova di fronte alla Natura al principio del nuovo ciclo; e tra i due dialoghi successivi non un salto, anzi un passaggio naturale e come insensibile ove non si osservi che quella che nel primo ciclo è una constatazione, un'osservazione di fatto, diventa nel secondo ciclo il problema.

Il Faggi, tratto forse in inganno da alcune parole da me usate incidentalmente, mi fa dire che la differenza tra primo e secondo periodo in questa trilogia delle *Operette* consisterebbe, secondo me, in ciò: che nel primo «l'infelicità del genere umano si considera particolarmente nell'età moderna come effetto più che altro della volontà pervertita dell'uomo e della civiltà», e nel secondo invece, «questa infelicità si considera come legge imprescindibile e ineluttabile dell'umanità o del mondo in genere»; sicchè «la Natura, che nella prima ipotesi apparisce fonte in sè ancora inesausta di vita e di felicità, apparisce invece nella seconda vero principio di ogni male e di ogni dolore». —

Cotesta sarebbe la nota differenza osservata dallo Zumbini tra la prima fase «storica» del pessimismo leopardiano, e la seconda metafisica o cosmica. Ma non corrisponde per l'appunto alla distinzione da me indicata, tra il concetto del primo e quello del secondo gruppo delle *Operette*. Nel primo, io dissi, l'animo del poeta vien posto in faccia alla morte e al nulla: «ossia al vuoto della vita, non più degna d'essere vissuta; poichè degna sarebbe la vita inconscia, e la vita dell'uomo è senso, coscienza. La vita nella felicità

è la natura; e l'uomo se ne dilunga ogni giorno più con la civiltà, con l'irrequieto ingegno, che assottiglia la vita, e la consuma ».

Qui il pessimismo storico è già superato, e Malambruno può dire che « assolutamente parlando » il non vivere è meglio del vivere. Lo può affermare, perchè la vita umana, fin da principio e per sua natura è senso, coscienza e si è strappata a quell'ingenuità istintiva e affatto inconsapevole, che è pura animalità. « Può parere » — scrissi io [1], che la morte dell'umanità, la sua nullità o infelicità sia, nei dialoghi del primo gruppo « una colpa dei degeneri nepoti » : poichè infatti civiltà è aumento progressivo di coscienza e di pensiero. Ma in realtà, fin dalle origini, insieme col sapere, che fa uomo l'uomo, c'è già il dolore, ed il destino dell'uomo è fissato. Malambruno perciò è benissimo al suo luogo alla fine del primo ciclo.

Il secondo ciclo ricava la conseguenza pratica della verità scoperta nel primo. E si apre infatti col *Dialogo della Natura e di un' Anima*, nel quale dalla proporzione del dolore con la grandezza dell'uomo (il cui progresso e perfezione consiste nell'acquisto di sempre maggior copia di sentimento che gli fa sentire sempre più acuto il dolore dell'esistenza) deduce, che dunque è meglio spogliarsi dell'umanità, o delle doti che la nobilitano, e farsi « conforme al più stupido e insensato spirito umano » che la natura abbia mai prodotto in alcun tempo. Negare l'umanità, rinunziare a ciò che fa il pregio della vita, rinunziare ad affiatarsi con la Natura indifferente, che si respinge da sè, ossia rinunziare alla vita: e rassegnarsi alla vita vuota, al tedio, all'inerzia. Laddove il primo ciclo addita all'uomo l'abisso che

[1] *O. c.*, p. XXV.

con la coscienza s' è aperto tra lui e la natura, il secondo gli fa sentire il destino a cui gli conviene di rassegnarsi, rinunziando a quella natura che non è per lui, e a quella vita che soltanto nella natura potrebbe spiegarsi.

Il primo ciclo è una negazione, per così dire, teoretica; il secondo è la negazione pratica, che consegue dalla prima negazione. La conclusione dovrebbe essere quella di Bruto minore e di Saffo, il suicidio; non è però la conclusione del Leopardi, il quale non finisce con l' *Ultimo canto di Saffo,* ma con la *Ginestra.* E perchè quella di Bruto non sia la sua conclusione è detto nel terzo ciclo delle *Operette:* il quale svolge questo motivo: che quella vita che certamente non ha valore, perchè è dolore e perciò negazione della vita che noi vorremmo vivere, ripullula rigogliosa e incoercibile dalla sua stessa negazione.

La vita è abbarbicata all' anima umana; e questa attraverso le attrattive e le lusinghe della gloria, la stessa contemplazione della morte liberatrice, porto sicuro da tutte le tempeste, come la cantano i morti di Ruysch, attraverso una filosofia che sappia intendere e sorridere con la magnanimità bonaria di un Ottonieri, attraverso gli stessi rischi in cui la vita si perde e si riconquista col gusto di una cosa nuova, e in generale attraverso l' attività, il movimento, la passione e la speranza che non vien mai meno: ma sopra tutto, attraverso l' amore che ci fa ricercare nell' uomo, nell' *umana compagnia,* quello che la natura ci nega anche nella piena coscienza della propria infelicità fatale e immedicabile, vive e sente la gioia d' una vita che trionfa del destino fatto all' uomo dalla natura.

Una soluzione dunque del problema della vita nei tre cicli delle *Operette morali* c' è. Ma è una filosofia?

È evidente che no: perchè la via che filosoficamente si dovrebbe seguire per superare il pessimismo radicale dei primi due cicli è, senza dubbio, quella per cui l'anima dello scrittore si avvia e spontaneamente e vigorosamente procede nel terzo; ma questo non è una dottrina, bensì lo slancio naturale dello spirito che risorge con tutte le sue forze dalla negazione pessimistica. E il pessimismo, in linea di teoria, rimane la verità assoluta e insuperabile. Il Leopardi sente bensì e vive la verità superiore, ma non riesce a darle forma riflessa e speculativa. Egli sperimenta in sè ed attesta coi moti del suo animo la potenza dello spirito, che anche nell'uomo che s'immagina schiavo e vittima della natura, trionfa della forza tirannica e feroce di questo brutto potere, e vive, e gusta la gioia di questa sua vita, in cui consiste la realtà dello spirito. E in questo balsamo, che il suo animo sparge così su tutte le piaghe che ha aperte e che ha fissate inorridito, in questa dolcezza che sana ogni dolore, in quest'idealità che sopravvive a ogni negazione, qui è la personalità, e qui è la poesia del Leopardi. Così, ripeto, nelle *Operette*, come nei *Canti*.

Si rilegga l'affettuosa parlata di Eleandro onde si conchiuse da prima tutta la serie delle *Operette*; o il discorso di Plotino, con cui il libro tornò ad essere suggellato nelle aggiunte posteriori; e si neghi, se è possibile, che il centro e l'accento principale dello spirito leopardiano è in quel « senso dell'animo », com'egli dice, che, agli occhi suoi, lega l'uomo all'uomo, e con l'amore, vincolo soave insieme ed eroico, instaura un ordine morale inespugnabile a ogni riflessione scettica, e superstite infatti (com'è detto nella *Storia del genere umano)* a quella fuga di tutti i lieti fantasmi prodotta dal sorgere della verità tra gli uomini. L'animo del

Leopardi, come quello di Porfirio, non si scioglie dalla vita, anzi vi si stringe di più, e la trova, malgrado tutto, degna d'esser vissuta, per quel che dice appunto Plotino: « E perchè non vorremo noi avere alcuna considerazione degli amici; dei congiunti di sangue; dei figliuoli, dei fratelli, dei genitori, della moglie; delle persone familiari e domestiche, colle quali siamo usati di vivere da gran tempo: che morendo, bisogna lasciare per sempre: e non sentiremo in cuor nostro dolore di questa separazione; nè terremo conto di quello che sentiranno essi, per la perdita di persona cara e consueta, e per l'atrocità del caso »? Questo non è un argomento filosofico, ma è un cuore che trema in ogni parola; e ogni parola si sente come velata dal pianto dell'anima che il dolore apre ed espande nell'amore.

— Ma è proprio vero, torna a domandarmi il prof. Faggi, che amore sia la prima e l'ultima parola delle *Operette?* — Ecco: che la *Storia del genere umano* faccia considerare tutto il pregio, la bellezza e la felicità della vita nell'amore mi pare sia così chiaro dalle ultime pagine del mito, che nessuno possa dubitarne. E non vedo che ne dubiti lo stesso Faggi. Il quale dubita piuttosto che Amore sia l'ultima parola del libro. Non gli pare che sia nella prima forma di questo, quando finiva col *Dialogo di Timandro e di Eleandro;* nè che sia nella forma definitiva, quando all'ultimo posto fu collocato il *Dialogo di Tristano e di un Amico.* La compassione di Eleandro, egli dice, « non è amore: tant'è vero che questo dialogo dovea dapprincipio intitolarsi *Misenore e Filenore,* e Misenore, cioè odiatore dell'uomo, doveva essere il Leopardi ». Ma il Faggi non ha badato che (come avrebbe potuto vedere da tutte le varianti che io ho tratte dall'autografo) cotesto titolo, poi mutato dall'autore nell'altro con cui pubblicò il dialogo, non

solo fu ideato quando ancora il dialogo era da scrivere, ma mantenuto fino alla fine della composizione del dialogo stesso. Sicchè il concetto di Misenore è puntualmente quel medesimo che vediamo incarnato in Eleandro: in chi cioè non si oppone propriamente all'amatore degli uomini, ma si oppone soltanto a chi, anzi che Filenore, merita d'esser detto Timandro, perchè eccessivamente valuta, col domma della perfettibilità progressiva, il potere umano di impadronirsi della felicità. L'uomo del Leopardi non è l'uomo vantato e millantato dagl'illuministi del secolo XVIII e dai progressisti del suo secolo: l'uomo dalle *magnifiche sorti e progressive* del Mamiani: ma è l'uomo, vittima della natura e però degno di compassione.

La compassione non è amore; certo. Ma ne è la radice. E perciò Giove, mosso da pietà, nella *Storia del genere umano*, manda Amore fra gli uomini. Perchè solo l'amore lenisce i dolori, per cui si commisera l'infelice; e se Eleandro, dopo aver protestato con un grido che gli si sprigiona dal più profondo del cuore: « Sono nato ad amare, ho amato, e forse con tanto affetto quanto può mai cadere in anima viva », soggiunge: « Oggi non mi vergogno a dire che non amo nessuno, fuorchè me stesso, per necessità di natura, e il meno possibile »; l'aggiunta è un'asserzione voluta dalla coerenza del sistema pessimistico della vita che Eleandro oppone al dommatico ottimismo di Timandro; ma si smentisce subito continuando: « Con tutto ciò sono solito e pronto a eleggere di patire piuttosto io, che esser cagione di patimenti ad altri ». E questa è compassione, che, se Dio vuole, è amore.

Che se Tristano non sa più pensare se non alla morte, questa morte (come credo di aver chiarito abbastanza col riscontro di quel dialogo con i canti dell'amore

fiorentino, *Aspasia* e *Amore e morte),* la sua non è la disperazione della vita, cantata da Bruto minore e da Saffo, ma è la bellissima fanciulla che

> Gode il fanciullo Amore
> Accompagnar sovente;

la *bella morte, pietosa,* sospirata in quel languido e stanco desiderio di morire che sorge col nascere d' un amoroso affetto. E l' ironia, così nel *Timandro* come nel *Tristano,* non è rivolta contro la vita confortata dall' amore, bensì contro quel volgare ottimismo che parla il fatuo linguaggio di Timandro e dell'Amico di Tristano.

Vero è che per leggere Leopardi non bisogna tanto badare a quello che egli dice, ma al modo piuttosto in cui lo dice, al tono delle sue parole, in cui propriamente consiste la sua anima, e quindi la vita e il valore della sua prosa. Che io perciò desidero considerare più come poesia che come argomentazione. E perciò non posso accettare quel che il Faggi dice del *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare* e dell' *Elogio degli uccelli.*

Come mai, mi domanda del primo, « appartiene al secondo gruppo e non al terzo? Anche questo dialogo è senza dubbio... una ricostruzione ; e, per questo lato vale il *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez* ». Infatti, egli osserva, « non dee spaventare la differenza che c' è fra un uomo chiuso nelle quattro mura d' una prigione e un altro che corre a vele spiegate l' Oceano infinito. Il Tasso prova nello spirituale colloquio col suo Genio familiare press' a poco la stessa soddisfazione che il grande Genovese nel suo fortunoso viaggio. Tutt' e due han trovato la maniera di fuggire la noia, questa compagna indivisibile dell' esistenza. Quando altro frutto non ci venga da questa navigazione,

dice Cristoforo Colombo a Pietro Gutierrez, a me pare che ella ci sia profittevolissima in quanto che per lungo tempo essa ci tiene liberi dalla noia, ci fa cara la vita, ci fa pregevoli molte cose che altrimenti non avremmo in considerazione. E il povero Tasso ha ricevuto tale un conforto dalla conversazione col suo Genio, che, si può ritenere, il consiglio da questo datogli di ricercarlo, ov' ei lo voglia, in qualche liquore generoso, non andrà perduto. Tutt' e due, tra fantasticare o navigare, van consumando la vita: non con altra utilità che di consumarla; che questo è ' l' unico frutto che al mondo se ne può avere: e l' unico intento che l' uomo deve proporsi ogni mattina in sullo svegliarsi '».

Ora tutto ciò, se si guarda alla nota fondamentale dei due dialoghi, non credo si possa sostenere. Lo spunto del Colombo ci è indicato dallo stesso Leopardi, che, come io ho mostrato, aveva prima concepito questo scritto col titolo di *Salto di Leucade:* e il senso o nucleo del dialogo va quindi cercato nel passo che segue alle parole citate dal Faggi, dove Colombo dice: « Scrivono gli antichi, come avrai letto o udito, che gli amanti infelici, gittandosi dal sasso di Santa Maura (che allora si diceva di Leucade) giù nella marina, e scampandone, restavano per grazia di Apollo, liberi dalla passione amorosa. Io non so se egli si debba credere che ottenessero questo effetto; ma so bene che, usciti di quel pericolo, avranno per un poco di tempo, anco senza il favore di Apollo, avuta cara la vita, che prima avevano in odio; o pure avuta più cara e più pregiata che innanzi. Ciascuna navigazione è, per giudizio mio, quasi un salto dalla rupe di Leucade; producendo le medesime utilità, ma più durevoli che quello non produrrebbe; al quale, per questo conto, ella è superiore assai. Credesi comunemente che gli uomini di mare e di

guerra, essendo a ogni poco in pericolo di morire, facciano meno stima della vita propria, che non fanno gli altri della loro. Io per lo stesso rispetto giudico che la vita si abbia da molto poche persone in tanto amore e pregio come da navigatori e soldati ».

Non il consumare la vita è l' utilità del rischio, a cui Colombo espone sè e i suoi marinai, ma la gioia di riafferrarci alla vita che nell' oceano sterminato si teme sfuggita per sempre: il gusto che si prova per ogni piccolo bene, appena ci paia di averlo perduto, se lo riacquistiamo. Il *Colombo* è questa gioia del pericolo vinto, ma che bisogna perciò affrontare per vincerlo.

Il *Tasso* è tutt' altra cosa. Il navigatore pregusta il piacere della vista di un cantuccio di terra: ma il povero prigioniero non conosce nè spera mutamento alla sua sorte, e lasciando, com' egli dice, anche da parte i dolori, la noia solo lo uccide. La noia, di cui egli può parlare perchè ne ha esperienza; ma che gli pare il destino universale degli uomini, quasi la sua prigione fosse simbolo della natura, che circonda e chiude dentro di sè l' uomo: « A me pare che la noia sia della natura dell' aria: la quale riempie tutti gli spazi interposti alle altre cose materiali, e tutti i vani contenuti in ciascuna di loro: e donde un corpo si parte, e altro non gli sottentra, quivi ella succede immediatamente. Così tutti gl' intervalli della vita umana frapposti ai piaceri e ai dispiaceri, sono occupati dalla noia. E però, come nel mondo materiale, secondo i Peripatetici, non si dà vòto alcuno; così nella vita nostra non si dà vòto: se non quando la mente per qual ciglia intermette l' uso del pensiero. Per tutto il resto del tempo, l' animo, considerato anche in se proprio e come disgiunto dal corpo, si trova contenere qualche passione: come quello a cui l' essere vacuo da ogni piacere e dispiacere, importa

essere pieno di noia; la quale anco è passione, non altrimenti che il dolore e il diletto ».

Che egli consumi pure un po' di tempo nel colloquio col suo Genio, è vero. Ma lo consuma senza dolcezza, per confermarsi nella convinzione della sua immedicabile tristezza: « Senti. La tua conversazione mi riconforta pure assai. Non che *ella interrompa la mia tristezza:* ma questa per la più parte del tempo è come una notte oscurissima, senza luna nè stelle; mentre son teco, somiglia al bruno dei crepuscoli, piuttosto grato che molesto. Acciò da ora innanzi io ti possa chiamare o trovare quando mi bisogni, dimmi dove sei solito di abitare ».

Il Genio risponderà con amara ironia che la sua abitazione è in qualche liquore generoso. Ma il Faggi crede sul serio che ci sia qui un consiglio da prendersi alla lettera? « Cruda ironia » scrisse il Della Giovanna, che ebbe pure la strana idea di cercare negli scritti del Tasso l' eventuale fondamento storico di questo tratto. Il quale per chi legga la prosa leopardiana con animo sensibile all' angoscia desolata che vi è sparsa dentro, non può significare altro che un realistico strappo che l' autore vuol dare alla stessa poetica illusione consolatrice dell' infelice prigioniero.

E porgendo l' orecchio all' accento commosso dello scrittore io credetti di poter dire l' *Elogio degli uccelli* lirica stupenda sgorgata al Leopardi dal pieno petto al guizzo d' una immagine lieta e ridente, e come un canto di gioia. No, oppone il Faggi « è un elogio degli uccelli, un' opera non d' ispirazione, ma, in massima parte, di riflessione; benchè questa sia ravvivata dal soffio della poesia inerente al soggetto. Il Leopardi non intendeva di fare altro ». Piuttosto egli penserebbe al *Passero solitario;* ma avverte subito da sè il carattere

del tutto estrinseco del ravvicinamento, e nota che « anche quella non è un canto di gioia ». Anche nell'*Elogio,* secondo il Faggi, il Leopardi è filosofo, e non è poeta. « Non ha creduto di spogliare del tutto la giornea del filosofo; che anzi egli parla per bocca di un Amelio, filosofo solitario come egli dice, che si potrebbe credere il neoplatonico, scolaro di Plotino, se non lo cogliessimo a citare Dante e Tasso. Scrive, e ha davanti i suoi libri, soprattutto le opere del Buffon; si difende in una lunga digressione sull'origine e la natura del riso, suggeritagli dall'osservazione che il canto è, come a dire, un riso che fa l'uccello; e, intorbidando l'immaginazione lieta e serena in cui l'animo suo volea riposarsi, si lascia attrarre e considerare il riso umano nello scettico, nel pazzo e nell'ebbro; che non è più manifestazione sincera, o spontanea dell'animo, e non ha più quindi relazione col canto degli uccelli ».

Donde s'avrebbe a concludere che il Leopardi abbia voluto scrivere sul serio l'elogio degli uccelli, proponendosi una tesi ritenuta da senno per vera, e industriandosi di dimostrarla nel miglior modo per tale.

— No, per Dio non mi prendete alla lettera – ci ammonirebbe il poeta. Il quale ad altro proposito scriveva al padre scandalezzato dalle forme pagane di Giacomo: « Io le giuro che l'intenzione mia fu di far *poesia in prosa,* come s'usa oggi, e però seguire ora una mitologia ed ora un'altra ad arbitrio; come si fa in versi, senza essere perciò creduti pagani, maomettani, buddisti ecc. »[1]; Senza essere creduti perciò zoologi o filosofi, possiamo aggiunger noi. — E del resto a quella conclusione io non credo che il Faggi abbia voluto andare incontro

[1] *Epistol.*, lett. 703.

intenzionalmente, poichè egli pure vede « l' imaginazione lieta o serena in cui l' animo del Leopardi volea riposarsi » ; e rispetto alla quale gli uccelli non sono davvero gli uccelli dello zoologo; ancorchè nella tessitura dell' Elogio l' autore si giovi spesso di reminiscenze delle sue letture del Buffon (che è poi un poeta, anche lui, della storia naturale); ma sono appunto un' immagine, simbolo di quella vita piena d' impressioni, che non conosce tedio, anzi è tutta una gioia. La cui espansione e penetrazione nel cuore del poeta si vede bene dove a questo si sveglia nell' animo un senso di gratitudine verso quella Provvidenza, che volle il dolce canto degli uccelli a conforto degli uomini e d' ogni altro vivente. « Certo fu notabile provvedimento della natura l' assegnare a un medesimo genere di animali il canto e il volo; in guisa che quelli che avevano a ricreare gli altri viventi colla voce, fosse per l' ordinario in luogo alto, donde ella si spandesse all' intorno per maggiore spazio e pervenisse a maggior numero di uditori. E in guisa che l' aria, la quale si è l' elemento destinato al suono, fosse popolata di creature vocali e musiche. Veramente molto conforto e diletto ci porge, e non meno, per mio parere, agli altri animali che agli uomini, l' udire il canto degli uccelli ».

La prosa tranquilla e contenuta vuol essere nella sua forma esteriore l' eloquio didascalico di un filosofo, ma tanto più perciò essa fa sentire la dolcezza gioiosa che vi si agita dentro, con quella stessa mobilità irrequieta, che fa dal poeta contrapporre all' ozio pigro e sonnolento degli uomini la vispezza dei volatili. « Gli uccelli per lo contrario, soprastanno in un medesimo luogo; vanno e vengono di continuo senza necessità veruna; usano il volare per sollazzo; e talvolta andati a diporto più centinaia di miglia dal paese dove sogliono praticare il dì

medesimo in sul vespro vi si riducono. Anche nel piccolo tempo che soprasseggono in un luogo, tu non li vedi stare mai fermi della persona; sempre si volgono qua e là, sempre si aggirano, si piegano, si protendono, si crollano, si dimenano; con quella vispezza, quell'agilità, quella prestezza di moti indicibile ».

E con la stessa intenzione del contrasto tra l'esposizione solenne e dotta del filosofo e il sentimento che vi deve vibrare dentro, si spiegano i ricordi anacreontei che il Faggi dice eruditi e freddi, e che tali vogliono essere infatti, nella conclusione dell'*Elogio*, nel desiderio finale di Amelio: « ... similmente io vorrei, per un poco di tempo, essere convertito in uccello, per provare quella contentezza e letizia della loro vita ». Ultime parole dell'Elogio, che ne sono quasi la chiave, e che reca meraviglia non vedere intese esattamente neppur dal Faggi. Già il Della Giovanna, che, mi rincresce dirlo, troppo pedanteggiò irriverentemente nel suo commento erudito ma offuscatore assai più spesso che rischiaratore del nitido pensiero leopardiano, postillò: « *Per un poco di tempo.* Meno male! chè dopo la vantata perfezione degli uccelli, c'era da aspettarsi una conclusione meno restrittiva ». E il Faggi rincara: « Fa quasi sospettare che Amelio non sia riuscito a convincere pienamente se stesso, o il suo entusiasmo non sia stato davvero troppo profondo ». Come se si trattasse di convincere!

A me pare ci sia un modo più ragionevole d'intendere quell'inciso; ed è quello che verrà subito in mente ad ognuno, pur che rifletta che se il filosofo avesse espresso il desiderio d'essere convertito per sempre in uccello, avrebbe fatto ridere. Che diamine! Il poeta invidia degli uccelli la contentezza, la letizia; e ora essi non sono altro per lui; ma nè anche la contentezza e la letizia per lui sono tutto, ed egli ama troppo la propria

umanità per esser disposto a barattarla con esse per sempre. Anche la morte potrebbe essere per lui, come per Porfirio, la soluzione del problema dell'esistenza. Ma il « senso dell'animo » lo ammonisce colle parole di Plotino: « In vero, colui che si uccide da se stesso non ha cura nè pensiero alcuno degli altri; non cerca se non la utilità propria; si gitta, per così dire, dietro alle spalle i suoi prossimi, e tutto il genere umano; tanto che in questa azione del privarsi di vita, apparisce il più schietto, il più sordido, e certo il men bello e men liberale amore di se medesimo che si trovi al mondo ».

XI

IL TORTO E IL DIRITTO DELLE TRADUZIONI

Il torto oramai è chiaro. Ed è diventato un luogo comune (dopo la deduzione che ne ha fatto l'estetica spiritualistica) che la pretesa del traduttore, di trasportare una poesia dalla lingua in cui nacque in un' altra, è assurda: e che ogni traduzione è una falsificazione, se intesa a questo concetto, che essa effettivamente presenti al lettore la stessa materia dell' originale, benchè in forma nuova. Impossibile tradurre una poesia; impossibile, per la stessa ragione, tradurre un' opera di scienza o di filosofia, quantunque il pensiero, in quanto tale, paia meno intimamente congiunto, e non essenzialmente connesso con la sua forma letteraria, ossia con l'espressione linguistica. In realtà, non c'è pensiero che sia pensiero senz' essere la poesia del pensatore, e cioè senza vivere quella vita affatto individuale che si manifesta nell' atteggiamento artistico, e però nella espressione, nello stile, nella forma: che non può essere se non quella certa forma letteraria, e quindi linguistica. E noi, trascurando questo elemento nell' intelligenza d' un filosofo, facciamo propriamente opera d'astrazione; la quale non può essere se non arbitraria rispetto all' oggetto della nostra interpretazione: ossia rispetto a quel tale oggetto che, quando si parla di traduzione, si presuppone come un antecedente del lavoro a cui noi lo

sottoponiamo. Infatti la traduzione di un *termine* filosofico lascia sempre insoddisfatti: poichè ciascun termine, nella sua originalità, ossia nella concretezza determinata del pensiero che vi realizza la sua forma, è investito d' una sua caratteristica, che è la sua individualità e intraducibilità. Donde consegue, che non c' è filosofia nata in una lingua straniera, la quale possa accogliersi effettivamente spogliata di quella che si considera come sua veste originaria, e nuda, e da rivestire quindi interamente delle forme della nostra lingua. Malgrado tutte le proteste, che si levano in questi casi, in nome del genio nazionale e del gusto della propria lingua, insieme col pensiero s' introduce tutta una terminologia, che non è veste, ma corpo del pensiero. E il fatto, ossia la stessa logica della realtà spirituale, entra in flagrante contraddizione con l' astratta teorica della separabilità del pensiero dalla sua forma letteraria.

Tutt' è che ci si renda conto di quel che sia per l' appunto forma letteraria, e, in genere, forma estetica. La quale non è da intendere come ciò che s' aggiunge al contenuto, per dargli esistenza nello spirito, o nel mondo che allo spirito riesce pensabile. Ancora, nella stessa estetica, come in gnoseologia, ci si dibatte in questo dualismo, che risale, nientemeno, ad Aristotele; ed è sempre piantato profondamente nel cervello umano in conseguenza della millenaria educazione aristotelica, che esso ha ricevuto. La forma è lo stesso contenuto, sottratto alla staticità, in cui esso, esteriormente considerato, ci si rappresenta, e ricondotto alla sua vita reale e concreta, che è la sua interna generazione.

Il libro è una cosa che sta lì: leggetelo, e tutto quello che voi ne apprenderete non è niente che stia già lì, come l' antecedente del vostro pensiero, ma questo

stesso pensiero vostro nell' atto del suo svolgimento. Il contenuto, come tale, è un libro non letto: è quello che noi pensiamo o ci raffiguriamo, ma astratto da noi in cui si pensa o raffigura. La forma è la vita, cioè la vera realtà del contenuto: la sua soggettività. L' arte come forma è questa soggettività in atto, la quale si ripiega su se stessa, e non esprime se non se stessa (cioè quella stessa situazione d' animo, in cui la soggettività consiste); ed è perciò lirica.[1] Ma niente di universale, cioè di propriamente oggettivo (poichè anche il soggetto che si contempli, o meglio si realizzi come contemplatore di se stesso, nell' arte, non può essere e non è se non universale), si può pensare, che non sia sempre pensiero, attività, vita del soggetto nella sua individualità: che non sia perciò forma, arte. E l' arte è immortale per questa sua immanenza nello spirito: astro che non tramonta mai nel mondo spirituale.

E dove è questa forma, che è il suggello d' ogni prodotto spirituale, ivi è individualità insuperabile, e quindi intraducibilità. La quale, dunque, è un corollario non della inseparabilità, come d' ordinario si dice, anzi della indistinguibilità della forma dal contenuto, o della lingua dal pensiero, nell' atto concreto dello spirito. In astratto altro è il contenuto e altro la forma; altro il pensiero,

[1] Non è esatto che io abbia mai aggregato l' arte insieme con la religione allo spirito oggettivo, come si esprime l' amico Croce in un suo fugace accenno alle mie idee estetiche nella *Critica* del 20 gennaio 1920, p. 53; avendo io sempre professato che l' arte è soggettività. E non è esatto nemmeno che, come accenna anche il DE RUGGIERO (*La filosofia contemporanea*,[2] II, p. 268), io abbia ora aggregate all' arte e ora alla religione le scienze della natura. Lo svolgimento rettilineo del mio concetto dal *Modernismo* (1909, p. 240) al *Sommario di Pedagogia* (1913) è chiaramente indicato nella *Didattica*, pp. 219-24; e ancor più nella *Teoria generale dello spirito* (1916). Vedi ora anche il mio scritto *Arte e religione* nel *Gior. crit. d. filos. ital.*, I (1920), pp. 391-76.

altro la forma; e perfino, altro l' immagine o fantasma poetico, altro la parola. In concreto l' una cosa è l' altra.

Il concetto dell' impossibilità del tradurre si lega perciò col concetto della spiritualità della lingua, che non dev' essere intesa come un fatto, ma come atto; o, secondo la celebre frase dell' Humboldt, non come *ἔργον*, ma come *ἐνέργεια*. La lingua come fatto è contenuto (della conoscenza del glottologo, o del grammatico); soltanto la lingua come atto è forma (del pensiero dello stesso glottologo e del grammatico). Non è la parlata, ma il parlare. Soltanto a questo patto la lingua cessa di essere un prodotto e fenomeno naturale, e acquista valore spirituale, come l' attualità, la vita, la soggettività di qualsiasi contenuto dello spirito.

Ma chi guardi a quest' intrinseco carattere spirituale della lingua, s' accorgerà prima o poi che la lingua non è l' astratto di quel concreto che sono le lingue. Le lingue, l' una accanto all' altra, nello spazio o nel tempo, e però l' una diversa dall' altra, sono le parlate, non il parlare: sono contenuto, non forma. Il concreto è la lingua nella sua unità, come universalità: quell' unica lingua che l' uomo parla, come sempre una lingua determinata; e determinata per un processo di svolgimento, che è lo stesso svolgimento o la storia dello spirito umano; e quindi sempre la stessa lingua, e sempre una diversa lingua, come accade a tutto che viva, e per vivere si sviluppi.

Il che, per tornare all' argomento di questo scritto, trae a due conclusioni, che paiono l' una opposta all' altra, e pure coincidono come due facce d' una medaglia. La prima è che noi, effettivamente, non traduciamo mai, perchè di lingue che siano, ciascuna, lingua non ce n' è più d' una, e tutte sono una sola. La seconda

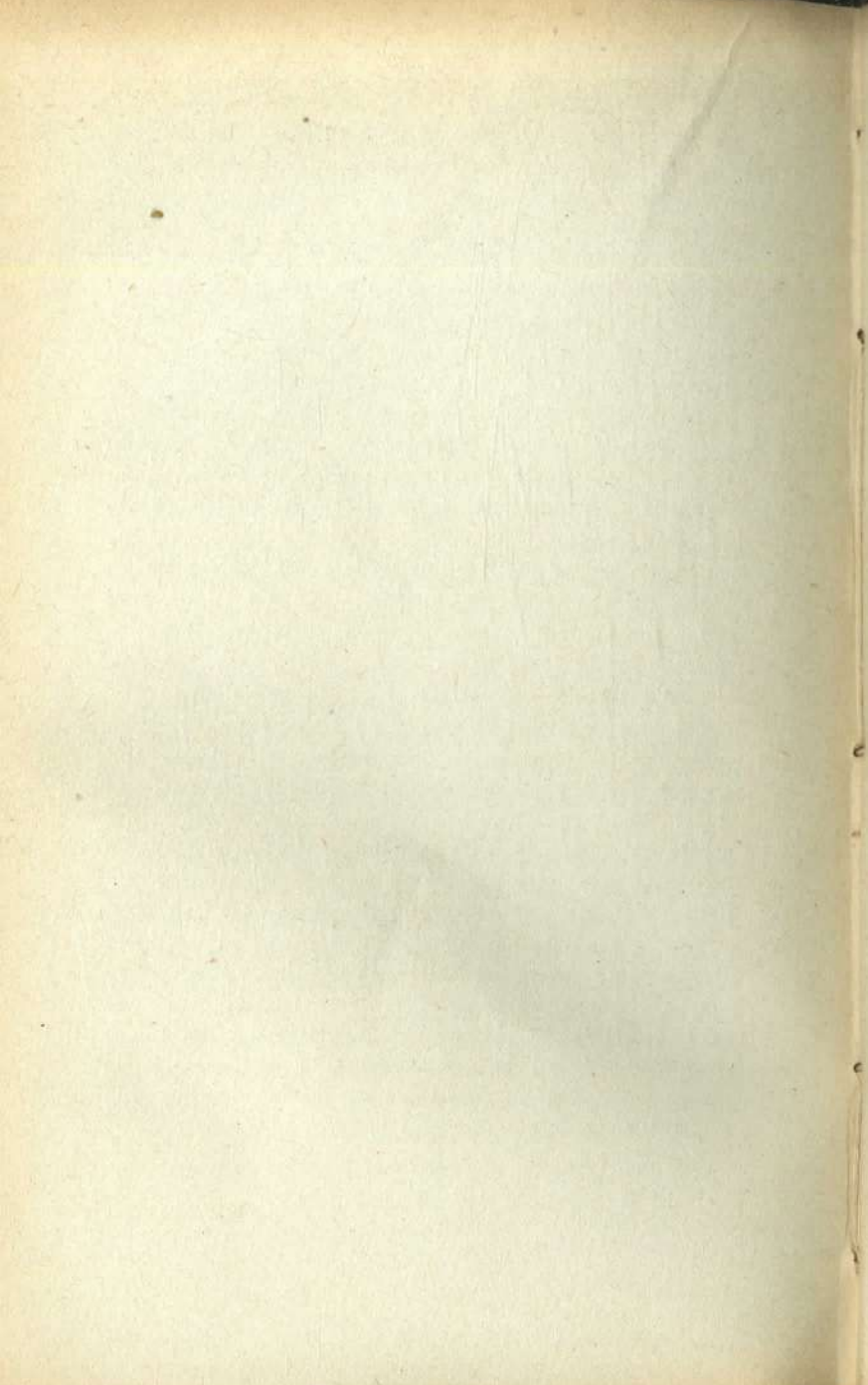
è che noi traduciamo sempre, perchè la lingua, non quella delle grammatiche e dei vocabolari, ma la lingua vera, sonante nell' animo umano, non è mai la stessa, nè anche in due istanti consecutivi; ed esiste a condizione di trasformarsi, continuamente inquieta, viva.

E qui spunta il diritto del traduttore. Giacchè tradurre, in verità, è la condizione d' ogni pensare e d' ogni apprendere; e non si traduce soltanto, come si dice empiricamente parlando e presupponendo così lingue diverse, da una lingua straniera nella nostra, ma si traduce altresì dalla nostra, sempre: e non soltanto dalla nostra dei secoli remoti e degli scrittori di cui noi siamo lettori, ma anche dalla nostra più recente, ed usata già da noi stessi che leggiamo e parliamo. Verità semplicissima, che può suonare un paradosso soltanto all' orecchio di chi rimanga intricato in rappresentazioni affatto materialistiche non dirò della lingua, ma dei sussidi o strumenti, di cui ci si serve ad imparare una lingua, ossia a conoscerla come tale, in guisa da potercene servire. Ma che cosa è il tradurre, non in astratto ma in concreto, quando c' è chi traduce e quando si bada a quel che egli fa, se non un' interpretazione, in cui da una lingua si passa ad un' altra perchè sono entrambe note al traduttore, e cioè il traduttore le ha messe in rapporto nel suo spirito, e può passare dall' una all' altra, come da una parte all' altra della stessa lingua: di quell' unica lingua, che per lui veramente ci sia: la quale non è nè l' una nè l' altra, ma l' insieme delle due nella loro relazione od unità? Chi traduce comincia a pensare in un modo, al quale non si arresta; ma lo trasforma, continuando a svolgere, a chiarificare, a rendere sempre più intimo a sè e soggettivo quello che ha cominciato a pensare: e in questo passaggio da un mo-

mento all' altro del suo proprio pensiero, nella sua unica lingua, ha luogo quello che, empiricamente considerando, si dice tradurre, come un passare da una lingua ad un' altra. E non avviene forse il medesimo quando noi leggiamo ciò che è scritto nella nostra stessa lingua, da altri o da noi medesimi? Possiamo noi arrestarci a quello che immediatamente ci si presenta? O il nostro leggere, se è intendere, dev' essere piuttosto un procedere, e quindi ricostruire, e creare qualche cosa di nuovo, che si possa dire quello stesso che fu scritto, ma non in quanto fu pensato nell' atto dello scriverlo, bensì in quanto è pensato nell' atto del leggerlo? E c' è nulla che si presenti allo spirito immediatamente, e non sia prodotto dello spirito a cui si presenta?

La traduzione c' è, se pure inavvertita. Io leggo Dante. Non voglio metterci nulla di mio. Non lo commento, non sostituisco parola a parola, nè, essendo io italiano, per dire come si dice oggi quello stesso che nel Trecento si diceva altrimenti, nè, se fossi cinese, per dire come si dice in Cina quello che Dante esprime italianamente. Leggo semplicemente. Ma ripeterò dunque quelle parole che furono dal Poeta vergate perchè gli vibrarono nell' animo, e non furono se non appunto vibrazioni dell' animo suo? La ripetizione è impossibile, non perchè Dante mortale è morto, e io che lo leggo non sono lui: in verità, Dante che io leggo è Dante immortale; è quell' uomo stesso, quello stesso animo che sono io; ma la ripetizione è impossibile perchè quest' animo è sempre lo stesso variando continuamente. La sua è realtà storica, che cresce su se stessa, ed è perciò sempre quella, in quanto è sempre diversa. Il triplice *amore* che suona sulle labbra di Francesca, vive eterno, perchè vive d' una vita eternamente rinnovantesi: vive non di *morte immortale*, secondo la frase lucreziana, come cosa che, avendo

cessato di vivere, resterà sempre quella, senza più perire; ma, appunto, di vita immortale. E io posso tornare a ripetere le parole stesse della preghiera che appresi bambino dalla bocca di mia madre. Ma come diversa vedo oggi innanzi a me quella donna santa! come più veneranda nell' animo mio diventato tanto più pensoso e tanto più profondamente religioso! Come più alta e solenne e insieme più commovente suona la sua voce dentro di me! Come più pregne di divino, e diverse, assolutamente diverse, risorgono dal fondo della memoria quelle stesse parole! Potrei non tradurle? Sì, posso io ritornare a quell' ingenua e quasi sonnolenta anima infantile, con cui prima le ascoltai: ma io resto col mio cuore ingrandito innanzi a quella mia anima antica, non più mia; e quell' anima così, semisveglia e ancora sognante, non posso rivederla se non con questi miei occhi aperti, non posso udirla a parlare il suo linguaggio senza tradurre da capo questo linguaggio nell' anima attuale, e colorirlo di questa mia nuova vita.

Ed ecco il diritto del traduttore. Il cui torto, in fondo, non proviene se non dal preconcetto che la realtà spirituale, per esempio un' opera d' arte, abbia un' esistenza finita, compiuta, chiusa, e perciò materialmente sequestrata nel tempo e perfin nello spazio; quasi poesia scritta, e non letta e giacente magari in un papiro seppellito da millenni (di cui, viceversa, noi parliamo poichè già l' abbiamo riportato alla luce, e letto!). Ma Dante che è morto nel 1321, non è il Dante che noi leggiamo, e che ci attrae a sè a vivere la sua vita, che sarà la nostra. Nè Goethe che leggiamo noi italiani, è il Goethe tedesco, di una nazionalità che esclude la nostra: esso non può essere che il nostro Goethe, ossia un Goethe tradotto, ancorchè letto in tedesco.

APPENDICE

Il I e il II scritto furono pubblicati negli *Studi storici* del Crivellucci, VI, (1897) pp. 137-52 e XI, (1902) pp. 339-43.

Il III è una comunicazione fatta al Congresso internazionale di scienze storiche tenutosi a Roma dal 1 al 9 aprile 1903; e stampata negli *Atti*, vol. III, (1906) pp. 607-611.

I

I PRIMI SCRITTI DI B. CROCE
SUL
CONCETTO DELLA STORIA[1]

B. Croce ha raccolto in un volume quattro scritti, de' quali i primi due già letti all' Accademia Pontaniana di Napoli, tutti destinati a mettere in chiaro un medesimo soggetto, la natura artistica della storia. Non v' ha dubbio, che, s' egli si fosse voluto dar la pena di rifonderli insieme, poichè tutti si aggirano sopra la medesima questione e cospirano ad un unico fine, avrebbe conferito un più lucido ordine e un' efficacia maggiore alla sua dimostrazione. « Del resto », dice egli nella prefazione, « lo scritto pubblicato in terzo luogo, *L' arte, la storia e la classificazione generale dello scibile,* adempie bene allo scopo di dare la tesi da me sostenuta nella formola che mi sembra più completa ed esatta, e spoglia di quel certo che di paradossale ch' era nella forma — non nella sostanza — della prima memoria ». Ma allora perchè non pubblicare soltanto questo scritto, nel quale il suo pensiero trova la espressione migliore? Il libro stesso, forse, ci dirà questo perchè.

Nella prima memoria il Croce si propone di ricercare se vi sia e in che consista quella *ragione interna,* sospettata dal Droysen nel suo *Grundriss der Historik,* d' un fatto senza

---

[1] B. Croce, *Il concetto della storia nelle sue relazioni col concetto dell' arte,* ricerche e discussioni, 2ª ed., Roma, Loescher, 1896.

dubbio notevole: che soltanto alla storia fra tutte le scienze sia toccata la ventura d'essere talora considerata pur come arte. Comincia, quindi, dal fissare con rigore e precisione i tre concetti d'arte, scienza e storia. L'arte, partendo dalla veduta hegeliana sul Bello (manifestazione sensibile dell'idea), egli la definisce rappresentazione della realtà. Che cosa è invece scienza? Essa è la conoscenza che cerca il generale e lavora per concetti. Or la storia nè cerca il generale, nè lavora per concetti; che anzi il singolo, il particolare è il suo proprio contenuto. Non è dunque scienza; e, in quanto è appunto rappresentazione di realtà, possiede invece il carattere proprio dell'arte. Contro il Bernheim, che nel suo *Manuale* la definisce « la scienza dello svolgimento degli uomini nella loro attività di esseri sociali », il Croce osserva che la storia non ci spiega in che consiste tale svolgimento, cioè non ne elabora il concetto — chè allora sarebbe veramente scienza — ma espone soltanto i gradi dello svolgimento, lasciando alla filosofia della storia l'ufficio di determinare il concetto dello svolgimento storico. E se è vero che checchessia, in quanto oggetto dello spirito umano, non può ricevere se non una doppia elaborazione, o scientifica o artistica, è chiaro che il fatto storico, poichè, individuale com'è, non può dar luogo a scienza, rientra nel dominio dell'arte. I lavori preparatori, che van compresi sotto la generale designazione di studi storici, non sono da ritenersi *storia;* la quale allora nasce soltanto, quando i fatti *sono narrati.* Onde si conclude col definire la storia: « *quel genere di produzione artistica che ha per oggetto della sua rappresentazione il realmente accaduto* ».

Nel terzo scritto, come s'è accennato, il Croce riprende a provare il medesimo assunto, ma per la via inversa, non risalendo più dall'analisi dei tre concetti di arte, scienza e storia alla definizione di questa, ma discendendo deduttivamente dalla classificazione generale dello scibile alla particolare considerazione dei due concetti di arte e storia. E qui, in verità, la tesi è meglio svolta e definita; poichè, dopo aver provato come convenga dividere tutte le conoscenze in

due sole categorie — scienze di concetti e scienze descrittive — essendo evidente che nè l' arte nè la storia lavorino per concetti, se ne trae la conseguenza, che questa e quella abbiano una medesima natura, e si debbano annettere entrambe alla categoria delle scienze descrittive. Dove si noti, che con l' arte vengono pure ad accomunarsi, oltre la storia, tutte le scienze descrittive, come la cosmografia, la geografia, la paleontologia e quante altre scienze non risalgono dagli oggetti studiati a concetti, ma gli oggetti stessi si fermano a considerare nella loro singolarità e individualità.

Ora in questa seconda forma, dall' autore preferita, il suo pensiero evidentemente viene modificato, al punto che ora potrebbero trovarsi d' accordo con lui tutti forse i critici della prima memoria, alle cui obiezioni ei risponde nel secondo degli scritti raccolti in questo volume. Ma a noi giova considerare più addentro la sua tesi, quale esce dal complesso del libro, dove ha due diversi svolgimenti.

Il Croce prima aveva scritto che la storia « sta al complesso della produzione dell' arte come la parte al tutto; sta come la rappresentazione del *realmente accaduto* a quella del *possibile* » (p. 57); di guisa che la relazione del *realmente accaduto*, del fatto col *possibile*, la relazione dell' atto con la potenza sarebbe quella stessa che la parte ha col tutto. E il *realmente accaduto* sarebbe l' oggetto della storia, quello dell' arte il *possibile*. — Uno dei critici osservò che la differenza fra il realmente accaduto e l' idealmente possibile « è un proprio e vero abisso » (p. 103). E l' autore replicò che vi sono bensì differenze, ma rispetto al vario interesse che noi prendiamo all' uno e all' altro, o anche al grado diverso di riproducibilità dell' uno e dell' altro, non rispetto al *genere d' elaborazione* che fanno dell' uno e dell' altro l' arte e la storia; e che del genere d' elaborazione qui si tratta. Il che vuol dire, ci sembra, che codeste differenze riguardano il contenuto, non la sua elaborazione, cui soltanto si ha riguardo volendo identificare la storia con l' arte. — Ma, noi ci permettiamo di riprendere, se del contenuto non si ha da tenere nessun conto, se nell' indagare le relazioni che in-

tercedono fra storia e arte dobbiamo tener d' occhio soltanto il genere d'elaborazione che ciascuna d' esse fa del proprio soggetto, se identico è il genere d' elaborazione nell' una e nell' altra, siamo costretti a concludere che la relazione che si viene indagando fra le due produzioni dello spirito, è schietta relazione d' identità. E allora perchè inferirne che la storia è arte, e non parimenti che l' arte è storia? Cioè, qual ragione v' ha di tenere per generale il concetto dell' arte e rispettivamente particolare quello della storia? e non viceversa, generale questo e particolare quello? E poichè la cosmogonia, la cosmografia, la geografia, ecc., non hanno altro genere d' elaborazione se non quello che è proprio dell' arte, perchè non dire anche che l' arte è cosmogonia, è cosmografia, è geografia, ecc.? — Che se tutte queste produzioni dello spirito non si possono identificare, tra arte e storia è ancora da ricercare quale relazione interceda; e poichè rispetto all' elaborazione del contenuto saremmo tratti erroneamente a identificarle, dovremo necessariamente rivolgerci al contenuto stesso e in esso cercare di scorgere l' elemento differenziale che rompa l' identità.

Si tratterà dunque di vedere in che relazione il reale sta col possibile, essendo evidente che, se essi fossero identici, o se il primo stesse al secondo come la parte sta al tutto (nel qual caso sarebbero tuttavia identici qualitativamente se non quantitativamente, il che qui non importa), s' avrebbe ragione d' inferire, poichè il genere d' elaborazione è il medesimo, che la storia è arte; ma se fossero diversi, ovvero se il primo stesse al secondo nella stessa relazione d' una parte con l' altra d' uno stesso tutto, si potrebbe all' incontro conchiudere soltanto, o per rispetto alla sola elaborazione o per rispetto alla elaborazione e al contenuto insieme, che arte e storia van comprese in una stessa categoria di produzioni dello spirito, ma non che la storia sia arte, nè che l' arte sia storia.

Ora a noi sembra che tra il reale e il possibile, entrambi particolari, come sono in quanto oggetto di storia l' uno, d' arte l' altro — chè potrebbero anche essere universali come

oggetti di *scienze di concetti* — interceda quella differenza che c' è tra una parte e un' altra d' un medesimo tutto, e che essi non sieno identici, comprendendo in sè elementi comuni ed elementi differenziali. Infatti il particolare reale (concreto) ha un elemento — che è il suo essenziale — il quale manca assolutamente al particolare possibile: il passaggio dal poter essere all' essere in atto. Un equivoco forse può mostrare nel reale come una parte del possibile; poichè potrebbe sembrare, che quando si dice che il possibile ora accade (reale), ora non accade (irreale), si faccia come la divisione, per dirla coi logici, del concetto del possibile; mentre possibile, reale, irreale sono tre concetti essenzialmente diversi, determinati dal particolar modo di essere, differente in ciascuno, del loro contenuto. Quello pertanto che han di comune, è la nota di particolarità, d' individualità; e il particolare poi è *possibile* o *reale*, idealmente possibile o realmente accaduto. Di guisa che questi due concetti subordinati ad un concetto comune, sarebbero sì, ci pare, coordinati fra loro, perchè subordinati ad un terzo, ma nessuno dei due subordinato all' altro. E poichè dalla loro relazione si doveva trarre il fondamento della relazione tra arte e storia, queste parimenti ci appaiono coordinate fra loro, in quanto sono entrambe rappresentazioni della realtà e di oggetti particolari; ma nessuna delle due ci appare riducibile sotto il concetto dell' altra.[1]

Ma il Croce osserva che la realtà possibile, o l' idealmente possibile che si voglia chiamare, è l' oggetto dell' arte in senso particolare (p. 112). Senza dire quanto difficile ci paia l' accordo di questa sua affermazione con quell' altra, dianzi riferita, che la storia stia al complesso della produzione dell' arte come la parte al tutto, come la rappresentazione del reale a quella del possibile, osserviamo che, per giungere

[1] Insistiamo su queste attinenze del possibile col reale e riduciamo ad esse tutta la questione del rapporto della storia con l' arte, perchè crediamo che nell' essenziale divario che divide il reale dal possibile sia la radice di tutte le differenze, che si posson notare tra il procedere dello storico e quello dell' artista, e i caratteri e i requisiti delle loro opere.

a questa divisione dell'arte in senso largo e in senso stretto, egli deve prima postulare che la rappresentazione della realtà accaduta (ciò che abbiamo detto reale in contrapposto al possibile) sia pure arte, come quella rappresentazione della realtà possibile, ch' egli vuol restringere nel nome d' arte in senso particolare; altrimenti incorre in una petizion di principio. Nè vale ricordare che siamo partiti dalla definizione che l' arte è la rappresentazione della realtà; perchè allora o s' intende, nei termini di questa definizione, l' arte in senso stretto; e quindi con *realtà* si sottintende l' aggiunto di *possibile;* o arte s' intende in senso largo, come vorrebbe il Croce, e in tal caso la definizione non è se non una diversa enunciazione del teorema che egli si è proposto di dimostrare. Sicchè, se si vuol evitare il circolo, non è lecito trarne nessuna deduzione circa la natura della storia.

La distinzione delle due accezioni dell' *arte* non giova, ed è più che altro questione di parole. E noi ritorniamo all' idea che tutto si riduca a definire le relazioni tra il contenuto dell' arte e quello della storia, poichè così l' arte come la storia sono rappresentazione di realtà; a definirle, andando cauti nell' intendere questa parola che noi pure, seguendo il Croce, abbiamo adoprata in due significati diversi, ora dicendo realtà il contenuto storico e l' artistico, ora facendo il reale opposto al possibile; ora considerando la realtà come opposizione allo spirito, ora come particolar modo di essere di questa realtà medesima opposta allo spirito.

Il prof. Raffaele Mariano aveva opposto, che l' arte non è rappresentazione della realtà nuda e cruda, ma della realtà ideale (p. 101). Al che il Croce ha risposto che questo era un' intrusione della metafisica nel concetto dell' arte; intrusione contro la quale aveva già insistito nella sua prima memoria, notando che l' arte è nell' *espressione*, non nella *cosa espressa.* Osserverà egli dunque contro di noi che, consistendo l' arte nell' espressione, sia vano discutere delle differenze del reale e del possibile, che sarebbero invece le cose espresse, la cui differenza non rifletterebbe la natura della storia e dell' arte? — Ma a noi non pare che il Mariano violasse il

principio, cui il Croce si appella, intorno alla natura dell'arte Giacchè, definendo come ideale la realtà oggetto dell'arte, non si distingue contenuto da contenuto artistico, ma si chiarisce e sviluppa la definizione stessa dell'arte. Come il Croce può intendere la realtà rappresentata dall'arte come realtà possibile e non come realtà in atto, potrà il Mariano intenderla come realtà ideale;[1] e può, d'altronde, dirsi che il significato di *possibile* qui è molto vicino, se non uguale, a quello d'*ideale*, essendo il possibile la realtà nell'idea, e non ancora in atto. Convenuto che l'arte sia la rappresentazione della realtà possibile o ideale, in seguito non si discuterà più sulla dignità artistica di questa o quella parte di essa; e veramente un fatto buono o cattivo potrà essere ugualmente bello, quando sia elaborato dall'arte; ma sarà sempre un fatto possibile, un fatto ideale, non già concreto, accaduto. Il Mariano non rigetta nessuna parte di realtà con la sua osservazione, come farebbe se in fatto violasse il principio, richiamato dal Croce, dell'indipendenza dell'arte da ogni suo contenuto; la realtà ideale, o ridotta all'idea, come propriamente il Mariano dice, non è nè più estesa nè meno estesa della realtà pura e semplice, ma è questa medesima appunto, in un diverso modo di essere. Indipendentissima l'arte nello scegliere dalla realtà; ma s'intende che non possa scegliere se non dalla *sua* realtà.

Nè anche attribuiamo al contenuto dell'arte un valore che non gli compete, quando ne vogliamo trarre argomento di distinzione tra l'arte e la storia. E la ragione è evidente. Se non potessimo definire codesta realtà, che è oggetto dell'arte e separarla da altra possibile realtà oggetto d'altra qualsiasi produzione dello spirito, dovremmo ammettere o che ogni specie di realtà soggiaccia ad un'unica elaborazione

[1] Nell'intendere l'obiezione del Mariano il Croce, forse, è un po' fuorviato da quella preoccupazione che ha, e chiaramente dimostra, contro l'hegelismo dell'obiettante. A noi pare evidente, che alla *realtà ridotta all'idea* del Mariano non si contrapponga la realtà frammentaria, come egli interpreta, ma la realtà *individua*.

mentale, l' artistica (e vedemmo già come per tal modo s' incorra in petizion di principio), o che non vi sia se non una sola ed unica realtà, il che il Croce stesso nega distinguendo il reale possibile dal realmente accaduto. E però soltanto dopo che s' è inteso quale realtà sia l' oggetto proprio dell' arte si può proclamare l' indipendenza di questa dal suo contenuto: allora questo varierà, ma sarà sempre una parte di codesta realtà riconosciuta propria dell' arte.

E nella relazione di coordinazione, piuttosto che di subordinazione, fra la storia e l' arte, che noi abbiamo posta in rilievo, il Croce stesso finisce, a parer nostro, per consentire in quel secondo svolgimento, che ei dà della sua tesi nel terzo degli scritti raccolti in questo volume. Dove già abbiamo accennato ch' egli delinea una classificazione di tutte le conoscenze (una specie delle quali è pure l' arte) in due grandi categorie: scienze *teoriche* o *di concetti* e scienze *storiche* o *di fatti*, che a ragione preferisce dire *descrittive*, escludendo quella terza classe della comune classificazione dello scibile, che vien detta delle scienze *pratiche* o *di valori*, per ragioni che qui non è il luogo di esaminare. Ora, quando fra queste scienze descrittive pone accanto alla cosmografia, la cosmogonia, la geografia, la geologia, l' etnografia, la statistica, e poi la storia e l' arte, e soggiunge quindi, a conclusione della sua dimostrazione, che all' arte in codesto secondo gruppo di scienze, « come conoscenza del possibile, è assegnato un posto speciale » (p. 129), egli non riduce più la storia sotto il concetto generale dell' arte, come voleva fare nella prima memoria e reputava altresì d' aver fatto; ma ha soltanto coordinato strettamente la natura dell' arte e quella della storia, in quanto l' una e l' altra, come la geografia, la cosmografia e quante altre scienze si riferiscono al fatto, al particolare e non al concetto, al generale, sono scienze descrittive. Sicchè veramente qui l' arte e la storia, essendo tra loro in relazione di parte a parte d' un medesimo tutto, stanno col concetto di scienze descrittive nella stessa relazione che la parte ha col tutto. Nè più ha ragione il Croce di osservare che « o si chiamino *arte* le scienze descrittive, o si chiami *scienza de-*

scrittiva l' arte, si ritorna alla quistione di terminologia, che abbiamo già dichiarata, per noi, indifferente » (p. 130); poichè, se l' arte si può e si deve dire scienza descrittiva, non tutte le scienze descrittive si possono dire arte, a quel modo, nè più nè meno, che se l' uomo è un vertebrato, non tutti i vertebrati sono uomini.[1] Che se poi tutte queste scienze descrittive si vorrà dirle *scienze improprie*, concedendo solo alle scienze di concetti il nome e la dignità di scienza, questa sì che sarà una pura e semplice questione di terminologia, e l' essere la storia al pari dell' arte una scienza impropria non importerà mai che la storia sia arte.

In conclusione, bisogna dire che la prima tesi del Croce viene essenzialmente modificata. E infatti se il titolo della prima memoria era: *La Storia ridotta sotto il concetto generale dell' Arte*, il titolo complessivo ora del volume in cui essa è riprodotta è: *Il concetto della Storia nelle sue relazioni col concetto dell' Arte*.

Non staremo a ricordare tutte le obbiezioni che il Croce raccoglie, come s' è accennato, nel secondo degli scritti qui riuniti, e ribatte con la sua consueta sagacia e perspicuità. Non tutte, forse, egli è riuscito a confutarle esaurientemente;[2]

---

[1] Forse egli ha voluto usar qui, come altrove, la parola *arte* una volta in senso stretto, e un' altra in senso largo. Ma se così è — ed egli non lo dichiara —, noi torniamo ad osservare che la distinzione d' arte in senso largo e arte in senso stretto non regge, se non dopo aver dimostrato che la storia è arte; il che resta sempre da dimostrarsi.

[2] Francesco Nitti, p. es., avevagli opposto essere necessaria caratteristica dell' arte la rappresentazione di oggetti compiuti, « mentre l' incompiutezza è attributo indelebile del processo storico e d' ogni sua produzione » (p. 106); ed egli rispose che l' incompiutezza è carattere accidentale del lavoro storico perchè « quando l' informazione è piena in tutti i particolari, quando le fonti ci dicono tutto ciò che occorre sapere, quando la fantasia investigatrice può integrare con sicurezza i dati della tradizione, la storia riesce compiuta quanto un'opera d'arte» *(ivi)*. — Il male è appunto che tutte queste condizioni non sono mai soddisfatte, o non sono del tutto, che è lo stesso; nè quindi si potrà mai avere una storia tanto compiuta quanto un'opera d'arte, nè però potrà dirsi accidentale l' incompiutezza della storia. In nota l'A. cita ad esempio di questi lavori storici perfettamente compiuti le *autobiografie*, quasi in esse fossero pienamente soddisfatte le condizioni dianzi enumerate. Ma l' apologo delle due bisacce ci dice di no.

ma nessuna di esse ci sembra mirasse davvero al nodo della questione, dal Croce trattata con molto acume e rara erudizione.

Brevi osservazioni, aggiungeremo sul quarto scritto del volume: *Intorno all' organismo della filosofia della storia.* Indagando la natura della storia, il Croce ha sempre inteso di riferirsi alla storiografia, escludendone così i lavori preparatorii, come la filosofia della storia; considerando, cioè, la storia come pura e semplice narrazione dei fatti accaduti, nella loro oggettiva concatenazione di mutua dipendenza. Non è perciò inopportuna la domanda che egli si rivolge da ultimo: — c' è poi veramente, o ci può essere una filosofia della storia? — E s' argomenta di rispondere esaminando l' organismo del contenuto, che oggi si attribuisce a questa scienza.

Cadute in discredito, — coll' applicazione feconda del metodo positivo agli studi storici e col decadimento generale avvenuto, nella seconda parte di questo secolo, d' ogni veduta idealistica nelle scienze speculative, — le vecchie concezioni teologiche e metafisiche della storia, il nome di filosofia della storia si è venuto in Germania applicando e quindi s' è definitivamente attribuito al complesso di tre gruppi di questioni: il 1° dei quali è volto a ricercare (ricerca negativa, s' intende!) se i fatti della storia si prestino ad una possibile interpretazione metafisica; il 2° a indagare i fattori storici e le leggi del loro operare; e il 3° a trattare i principii e le norme di metodica storica. Il Croce osserva, che ciascuno di questi tre gruppi di questioni, onde si comporrebbe questa scienza speciale si ricollega a qualche scienza a sè; e che pertanto la filosofia della storia, priva d' un qualsiasi organismo, non è una scienza vera e propria, indipendente dalle altre; ma soltanto un arbitrario agglomerato di questioni, giustificabile unicamente, — quantunque non scientificamente legittimato, — dal vantaggio, che può derivare agli studi storici dal trattarle in un medesimo libro o insegnarle da una stessa cattedra; talchè, negata la vecchia, non rimane una nuova filosofia della storia.

Questa la risposta del Croce; nella quale ci pare di scorgere un doppio difetto. E in verità, non basta dimostrare che

non c'è intimo e necessario legame fra i tre gruppi di questioni, che si suol comprendere nella filosofia della storia, per concludere che questa non abbia un oggetto proprio. Non potrebbe uno appunto di questi tre gruppi, respinti da sè come eterogenei, gli altri due, costituire da sè una base salda e sicura alla scienza di cui si tratta? Niente dimostra le parti di essa, ed essa stessa, soggette alla dura legge del famoso dilemma: *sint ut sunt, aut non sint.*

Ma, d'altra parte, è giusta la critica dell'organismo dei tre gruppi sovraccennati? Che non vi sia nessuna necessaria attinenza, come vorrebbe il Bernheim, tra l'ultimo e i primi due di cotesti gruppi, cioè tra le quistioni di metodica storica e quelle altre, che si riferiscono all'interpretazione metafisica della storia e alla determinazione dei fattori storici e delle loro leggi, per un verso, è vero; e ve n'ha una ragione che mi pare irrefutabile, dal Croce non rilevata. Infatti la metodica storica e quelle altre questioni hanno due oggetti essenzialmente diversi, rivolgendosi l'una alla *storiografia*, le altre alla *storia* propriamente detta; discorrendo quella sull'elaborazione, che i fatti subiscono dallo spirito, questa sui fatti medesimi. — Se non che, come concepiamo noi la storia senza la storiografia, i fatti senza la loro elaborazione nello spirito? È manifesto che non si può parlare di fatti, quali puri fatti, fatti greggi, se non come di un astratto, di un contenuto ideale, che non sarà mai dato cogliere o sorprendere nella realtà effettiva, esterna allo spirito. I fatti son tali per noi in quanto si rappresentano nello spirito; e in tanto se ne può discorrere e filosofare, in quanto sono stati già appresi ed elaborati dallo spirito stesso. Fare la filosofia di una storia che non si conosce, ossia che non è narrata o non è possibile narrare (il che, in questo caso, torna al medesimo), è assurdo; e costituire la filosofia di una storia, che mal si conosce e male si narra, è edificare senza fondamenti. Che se è possibile conoscere e narrare più o men bene questi fatti, intorno ai quali si dovrà poi filosofare (come accade negli altri due gruppi di questioni, che per un verso abbiam detti distinti dalla metodologia), e se appunto

questa metodologia ci mette in mano gli strumenti per portare alla maggiore perfezione siffatta conoscenza o narrazione della storia, si può in modo assoluto negare ogni connessione della metodica storica con quell'altre questioni? Certo, queste ultime presuppongono la storia conosciuta già e narrata; di guisa che logicamente da esse rimarrebbe affatto indipendente la metodica storica, coordinata invece con la storiografia. — Ma si è, od è possibile che si sia, per qualunque periodo della storia umana, in così felici condizioni da poter dire che si sia scritta la storia di quel periodo, o che si sia conosciuta? Son tanti e di così diversa e svariata e talora riposta natura gli elementi, onde risulta la vita d'un popolo in una data epoca, nonchè dell'uomo dalle sue oscure origini in poi, o di quello che il Vico diceva « mondo delle nazioni », che è lecito affermare assolutamente, che chi dovrà filosofare sulla storia, non avrà giammai innanzi a sè, bella e narrata, in tutte le sue parti e in ogni particolare a lui più opportuno o necessario, cotesta storia. E come allora filosofarvi su? Lo storiografo ha adempiuto il suo ufficio quando ha rappresentato fedelmente ed efficacemente tutto ciò che dei fatti accaduti ha potuto accertare; nè lui muove preoccupazione d'ulteriore elaborazione, che i fatti potranno subire da altri.

Il filosofo, adunque, dovrà pensare da sè, accettata la narrazione incompiuta dello storiografo a compierla e integrarla, per renderla suscettibile d'elaborazione filosofica; compimento ed integrazione, che, se non vogliono essere arbitrarie manomissioni della storia per fini esteriori, debbono seguire rigorosamente norme determinate, le quali possono essere fornite soltanto da una metodica.[1] E non è, per gran parte, una

[1] Mostrare, p. es., le contraddizioni, il carattere favoloso, le importazioni esterne e le duplicazioni, ecc., della storia liviana dei primi tempi è opera dello storico puro, col sussidio della metodica. Ma, distrutta questa vetusta storia romana, ricostruirla per analogia con la storia nota di altri popoli trovatisi nelle condizioni, per le quali s'ha ragion di pensare che sien passati i primi Romani, non s'appartiene più allo storiografo puro; e se egli vi s'accinge, assume l'ufficio del filosofo. E intanto si deve attener sempre a un *metodo*.

metodica storica la Scienza Nuova del Vico, intesa tuttavia a creare una « storia ideale eterna, sopra la quale corra in tempo la storia di tutte le nazioni »? E un' opera di metodologia e di filosofia della storia insieme è, per esempio, il bel libro che di recente ha scritto il Lacombe, tentando di indicare le vie sicure da seguire per costituire una storia scienza: una storia, cioè (come egli la definisce), che, occupandosi delle istituzioni e non degli avvenimenti, dell' elemento regolare e non dell' accidentale di tutti i fatti, ne ricerchi le cause scientifiche e le fissi in leggi che rendano possibile fin la previsione storica.[1]

E forse non andrebbe lungi dal vero chi volesse distinguere una metodica propria dello storiografo e inutile al filosofo; e una metodica superiore, propria di questo, e da esercitarsi sulla storia già narrata, com' è possibile che sia narrata dallo storiografo puro, cioè come semplice rappresentazione del *certo*.

Ma dov' è questo filosofo della storia, chiede il Croce? Rispondendo a questa domanda, si vedrà pure se c' è un legame tra i primi due gruppi di questioni, che finora abbiamo quasi considerati come uno solo.

Quando nella vecchia filosofia della storia, i cui tardi sostenitori oggi ci sembrano uomini d' altri tempi, la storia si faceva governare da Dio o dall' idea, la concezione era teologica o metafisica (epiteti che oggidì bastano a giudi-

---

[1] P. Lacombe, *De l' Hist. considérée comme science*, Paris, Hachette et C., 1894, p. 23 e *passim*. Vedi per la previsione il cap. XX. La veduta fondamentale del Lacombe è, che la storia va spiegata con la psicologia, non colla biologia, come fa lo Spencer, e dietro a lui la più parte de' sociologi; perchè i bisogni agiscono nella storia non come biologicamente reali, ma come sollecitazioni sentite; e perchè, per la condotta umana, un bisogno che non è sentito, è come se non esistesse; talchè non le sembianze del bisogno biologico si ritrovano nella condotta umana, bensì quelle dello psicologico. Dove il Lacombe è forse assai più vicino al nostro Vico, che egli non creda; quando questi ammette (*Princ.*, II, 3) che l'arbitrio umano, « fabro del mondo delle nazioni », sia « determinato dalla sapienza del genere umano con le misure delle utilità, o necessità umane uniformemente comuni a tutte le particolari nature degli uomini ».

carle!); ma con Dio o coll'Idea volevasi soltanto determinare il fattore storico supremo, non altrimenti che fattori, sebbene d'altra natura, si cerca ora di determinare con la considerazione della razza, del clima, delle forme politiche, religiose ecc., o, secondo le novissime vedute del materialismo storico, con l'investigazione del sostrato economico, ed in genere (prendendo la storia nel senso stretto di storia degli esseri sociali) con quella speciale scienza, che è o vuol essere la sociologia. — Ora due scienze diverse con uno stesso oggetto e un ufficio medesimo è chiaro che non vi possono essere; saranno diversi i nomi, ma la scienza sarà una, sebbene possano cambiarne, per la diversità delle vedute con cui essa si costruisce, i resultati e i responsi. Sicchè nulla vieta, che la sociologia sia considerata come una forma o una fase ulteriore dell'antica filosofia della storia, o, che è lo stesso, come una nuova filosofia della storia; la quale, d'altronde, non ha il dritto di sostituirsi all'antica, se non presupponendola come antecedente storico, e mostrandone, intanto, con valutazione critica i difetti. E però come non è lecito negare una relazione necessaria neanche fra i primi due dei tre gruppi di questioni dianzi definiti, non si può nemmeno proclamare il definitivo naufragio di quest'antica e onoranda scienza della filosofia della storia, corsa ad ora ad ora per tutte le vicende della sua germana maggiore, la filosofia; sopravvivendo oggi nelle nuove spoglie della sociologia, consociata ad una precisa metodica storica e ad una critica delle vecchie concezioni. Che se poi si afferma che sotto le nuove forme non c'è più una filosofia della storia, sebbene si continui a filosofare su di essa, come più recentemente il Croce stesso ha asserito,[1] noi qui, poichè siamo andati, forse,

---

[1] Vedi B. CROCE, *Sulla concezione materialistica della Storia*, osservazioni lette all'Accad. Pontaniana, nella tornata del 3 Maggio 1896 (Napoli, 1896), p. 4. — È impossibile, secondo l'A., una filosofia della storia, perchè la sua possibilità presuppone la possibilità di una riduzione concettuale del corso della storia. Che sarebbe, dunque, cotesto filosofare sulla storia? La critica stessa delle antiche e viete concezioni, come anche la trattazione delle questioni metodologiche. E lo

troppo in lungo e non è il caso di entrare in altro campo (come altrimenti dovremmo), diciamo soltanto, per finire, che, a parer nostro, filosofando sulla storia si fa della filosofia della storia, poichè non ci pare che manchi d' organismo il prodotto d' un tal filosofare.

1897.

---

stesso materialismo storico non si può dire una filosofia, sebbene tale lo abbia esplicitamente chiamato il Labriola, nel suo recente scritto (*Del Materialismo storico, dilucidazione preliminare*, Roma, Loescher, 1896). Dire perchè ci paia di dissentire da cotesti giudizi ci svierebbe troppo dal nostro proposito. Notiamo soltanto non parerci vero che, per avere una filosofia della storia, si dovrebbe poter ridurre a concetti il corso della storia. Cotesta riduzione, senza dubbio, non è possibile; ma alla filosofia della storia non il corso storico, nella sua vivente unità e continuità, è d' uopo ridurre a concetti ; bensì i suoi fattori, o, se meglio piace, gli elementi del sostrato economico; i quali con leggi più o meno costanti (come spetta alle scienze morali definire) determinano nel tempo e nello spazio cotesto corso della storia.

II

LA STORIA COME SCIENZA[1]

Il Salvemini, che non è solo un indagatore sagace di documenti e un felice interprete ed espositore di fatti storici, ma anche uno studioso di idee, iniziando nello scorso novembre il suo corso di storia moderna nell' Università di Messina, si è dichiarato contro la tesi, discussa recentemente in Italia con raro interesse, del carattere artistico della storia. Ha voluto mostrare che cosa è la storia considerata come scienza, e quali e quanti sono gli errori di chi pone qualche divario tra il procedere dello storico e quello dello scienziato.

La storia, secondo lui, è la via che la sociologia deve percorrere, se vuol giungere alla scoperta delle « leggi, secondo cui esistono gli aggregati umani » ; e in ciò corrisponde alla esperienza, su cui si fondano da tre secoli le scienze naturali. Attraverso la storia poi apprendiamo « la nostra discendenza psichica e sociale, alla stessa guisa che per mezzo delle scienze naturali perveniamo a conoscere la nostra discendenza fisica ed organica ». Poniamo dimostrata la impossibilità di scoprire una sola legge sociologica: « problema molto grave, dal quale dipende la costituzione scientifica della sociologia, ma che interessa solo indirettamente lo storico » ; alla storia basterebbe tuttavia di rimanere la « rivelazione della nostra discendenza ».

---

[1] GAETANO SALVEMINI, *La storia considerata come scienza:* estratto dalla *Riv. ital. di Sociologia*, an. VI, 1902, pp. 40 in-8.

E questo avrebbe sempre un interesse scientifico. Vero è che, accennato sul principio a questo ufficio della storia rivelatrice della nostra discendenza spirituale come prova del carattere scientifico della storia stessa, l' autore non ne fa più conto nel corso della sua argomentazione, sentendo forse il debole di questa prova.

Ed è possibile la determinazione delle leggi sociologiche? Il Salvemini non prende partito, e non discute la questione; ma propende pel sì; ed effettivamente tutto il suo ragionamento fonda su questo concetto: la storia, base della sociologia, è tanto scienza quanto è scienza la sociologia.

Ma, è stato detto, la storia rappresenta il particolare *ut sic*. — Già, egli replica; questo « il formidabile argomento contro il carattere scientifico della storia ». Ma l' argomento non dice nulla; perchè questo è proprio di ogni scienza: conoscere prima i fatti particolari realmente accaduti, estrarre poi dalle loro somiglianze l' universale. Questi due momenti « sono due stadi consecutivi della medesima elaborazione scientifica ». Scindere l' universale dai particolari è impossibile, se non a chi abbia un superbo dispregio per l' osservazione e l' esperienza, e la pretesa di tutto determinare « secondo la natura delle cose ». Voler restringere il campo della scienza al solo universale significa avere una « falsa opinione della scienza » ! —

E dire che Aristotele tant' anni fa sentenziava appunto che non v' è scienza se non dell' universale, di quel che è sempre o per lo più, e che l' accidentale non vi ha nulla che vedere.[1] « La scienza del Croce mira ai concetti saltando a piè pari i fatti » (p. 11). Povero Croce! Lui, implacabile nemico della metafisica, essere accusato di cotanto misfatto! Io vorrei osservare in primo luogo che, se una strada conduce da Napoli a Roma, quand' anche sia l' unica strada che meni a Roma, io non mi sogno di dire che sono a Roma quando sono soltanto sulla via; tanto meno, se sulla via dovrò fermarmi. E poi, la storia, se anche riesce ad essere la base della sociologia, non ha punto con questa la relazione che il processo

---

[1] *Metaph.* 1003 *a* 15; 1065 *b* 6 e altrove.

sperimentale ha con la scienza della natura; perchè sta alla sociologia come la natura, essa medesima, sta alla scienza corrispondente. I fatti storici sarebbero appunto quei fatti sociali, per entro ai quali, come il naturalista per entro ai dati naturali, il sociologo si troverebbe a dovere *ex integro* cercare e scoprire le sue leggi. I fatti dallo storico ricostruiti rimarrebbero innanzi al sociologo ancora muti e misteriosi come la natura si offre agli occhi del naturalista, quando questi incomincia a studiarla. E come nessuno ha mai detto che le piante fan parte della botanica, sol perchè anch' esse sono, in un certo senso, la base della botanica (essendone propriamente l' oggetto); così nessuno da quel certo rapporto tra storia e sociologia dovrebbe presumere di ricavare, dato il carattere scientifico di questa, anche il carattere scientifico di quella.

Si può scherzare quanto si vuole sulla cognizione della natura delle cose; ma resta sempre che non c' è scienza senza tal cognizione. Questa non è la scienza del Croce: ma, semplicemente, la scienza. È vero: in zoologia non descrivo *ex abrupto* il genere *leone;* perchè debbo osservare prima i singoli individui. Ma qui non mi fermo: dall' individuo, se faccio zoologia, procedo al genere: laddove, se faccio storia, descritto Napoleone, o la Rivoluzione francese, o le relazioni tra magnati e popolani nella Firenze del Ducento, m' arresto; e un solo passo che dessi oltre, sorpasserei l' ufficio mio, e la mia opera non renderebbe l' immagine di vera opera storica.

Ma, a me, replica il Salvemini, la vera differenza tra scienza ed arte par che consista in ciò: che « i prodotti artistici non hanno nessun dovere di corrispondere a una realtà obbiettiva, ma possono rappresentare anche oggetti non mai esistiti, come la porta dell' inferno dantesco, o che magari non potranno mai esistere, per esempio Cerbero e Lucifero; e questo per la ragione semplicissima che scopo diretto dell' arte non è, come vuole il Croce, di rappresentare la realtà... ma di provocare sentimenti, raggruppando fra loro tutti gli elementi reali o fantastici necessari allo scopo; la ricerca scientifica, invece, ha il fine esclusivamente conoscitivo di

ricostruire la realtà, poco importa se particolare o universale ». — Dove si scopre il motivo che spinge il Salvemini e in generale gli storici a ribellarsi contro il concetto della natura artistica della storia: si teme che questa scapiti nella sua dignità e nel suo valore di conoscenza della realtà. Ma la verità è, che quella realtà che è oggetto della storia, non è se non una parte della realtà che è oggetto, in generale, dell'arte; essendo l'una il contenuto della memoria, e l'altra il contenuto di quella fantasia, ch'altro non è, per dirla col Vico, che « memoria o dilatata o composta ». Questo è il punto che bisogna superare per intender bene la questione della natura della storia. Sulla quale è tornato recentemente il Croce nella sua *Estetica*[1] riconnettendo la dottrina speciale combattuta dal Salvemini a una teoria generale del bello, che giova augurare sia veramente meditata anche dagli studiosi di storia, che cercano la loro orientazione rispetto alle produzioni dello spirito.

Ma giustizia vuole che questo cenno non sia chiuso senza notare che il Salvemini ha sparso il suo scritto di non poche osservazioni assennate ed esatte: come quelle contro gli storici della scuola del Lamprecht, — le quali potrebbero essere una critica negativa del concetto della sociologia; — e quelle altre intorno ai pregiudizi, così comuni, sull'oggettività della storia.

1902.

---

[1] Palermo, Sandron, 1902, pp. 29-32.

III

IL PROBLEMA DELLA FILOSOFIA DELLA STORIA

1. Il discredito della filosofia della storia venne sempre crescendo nella seconda metà del secolo scorso in ragion diretta del credito che acquistava la storia. E s' intende agevolmente perchè, se si bada al concetto comune della filosofia della storia e della storia. Infatti, la filosofia della storia importa comunemente la conoscenza dell' assoluto nelle sue manifestazioni storiche, o, come diceva Vico, ritenuto a ragione iniziatore di questa « scienza nuova », di una « storia ideale eterna »; laddove la storia importa la conoscenza del relativo, del circostanziato, dell' individuale, dell' *omnimode* determinato, della puntuale incidentalità spaziale e cronologica. Eppure, l' oggetto della filosofia storica e della storia sarebbe il medesimo: il fatto storico. La storia c' è se questo fatto è circostanziato, relativo, individuale; la filosofia, al contrario, se questo stesso fatto è ideale ed eterno. La storia perciò s' afferma come negazione della filosofia della storia: e viceversa. Di qui i superbi dispregi dei filosofi per i raccoglitori di notizie, e dei ricercatori laboriosi, coscienziosi e coscienti della serietà e difficoltà delle loro indagini pei filosofi. Il reciproco dispregio non è soltanto ispirato dall' amore pel proprio mestiere, sibbene anche fondato sopra tale stridente contrasto tra il concetto dell' assoluto, oggetto della filosofia, e quello del relativo, oggetto della storia. Se questo contrasto è inconciliabile, se l' assoluto non è che assoluto, e il relativo non è che

relativo, la vita della storia è la morte della filosofia, e la vita della filosofia è la morte della storia.

2. La questione è doppia: è metafisica, ed è gnoseologica. L' antinomia dell' assoluto col relativo è un' antinomia metafisica. Ma c' è un' altra antinomia per cui storici e filosofi della storia non possono andare d' accordo. Gli uni e gli altri presumono di conoscere la realtà storica: ma gli uni dicono di poterla conoscere solo a posteriori, per l' esperienza diretta e personale, o indiretta e documentata; gli altri dicono di conoscerla essi a priori, di poterla costruire indipendentemente da ogni esperienza; e affermano, a differenza dei primi, che un fatto fu non quale fu, ma quale doveva essere. Per i primi, direbbe Kant, la conoscenza si svolge per una serie di giudizi assertori, per gli altri si svolge per una serie di giudizi apodittici. Per gli uni, lo spirito conoscitore della storia è spettatore della serie degli avvenimenti; per gli altri, lo spirito è anzi costruttore e deduttore dei medesimi. Insomma, per lo storico è assurdo il procedere del filosofo, pel filosofo è assurdo il procedere dello storico.

3. Data questa duplice antinomia tra la storia e la filosofia della storia, il problema è: la filosofia dev' essere sacrificata alla storia? o la storia alla filosofia? E la soluzione che il problema ebbe nel sempre crescente fervore per gli studi storici, onde nel sec. XIX si rinnovò tutta, si può dire, la conoscenza del passato dell' umanità, fu contraria naturalmente alla filosofia della storia. La filosofia, si disse, rinuncii anche a questa provincia del suo impero, come già alla fisica e alla psicologia, divenute scienze quando acquistarono la loro autonomia. Il fatto è storico, in quanto accade nello spazio e nel tempo, e perciò non può essere nè *ideale*, nè *eterno*; perchè l' idea è la negazione dello spazio (intuizione *sensibile*), e l' eterno è la negazione del tempo. Il fatto storico perciò è circostanziato, relativo, contingente; può essere conosciuto solo a posteriori; e l' unica elaborazione spirituale legittima di esso è la storia empirica, specchio fedele della realtà data allo spirito storico. Di qui l' esigenza della perfetta oggettività come ideale normativo della storiografia. Di qui pure la tesi della storia concepita

come funzione artistica, come elaborazione puramente fantastica della realtà individuale, su cui non si esercita l'attività astrattiva dello spirito. Due concetti entrambi vigorosamente difesi negli ultimi tempi.

4. Questa soluzione ha il merito di mettere in chiara luce la natura della storia, e di assicurare quindi l'autonomia della storiografia verso la filosofia della storia: dimostrando che la storia è storia quando non è, e a patto di non essere, filosofia della storia, come l'arte è arte quando non è sillogismo e non è scienza. Autonomia, di cui praticamente è utilissimo che s'acuisca il senso negli storici quanto è possibile, affinchè essi serbino scrupolosamente all'arte loro il carattere che le è essenziale, e non si mettano a filosofare quando devono ἱστορεῖν.

Ma, se l'arte è indipendente dalla scienza, ciò non toglie che lo spirito possa, *oltre* l'arte, elevarsi alla scienza; nè perchè la storia è la storia a patto di non esser filosofia, la filosofia della storia è impossibile. E se lo stesso oggetto fosse suscettibile di una duplice conoscenza, o meglio, d'una duplice elaborazione spirituale, una presupposta dall'altra? L'una certo sarebbe indipendente dall'altra, e questa non sarebbe indipendente da quella: ma l'una e l'altra rimarrebbero sempre due distinte e diverse forme di elaborazione spirituale, due modi di conoscenza diversi dello stesso oggetto. Il problema quindi, ammessa l'autonomia della storia, si presenta sotto quest'altra forma: può il fatto storico, relativo e come tale, dar luogo a una conoscenza assoluta? Questo, oggi, è il vero problema della filosofia della storia.

5. Ma questo problema non può ricevere soluzione adeguata se non si distingue nettamente la questione gnoseologica dalla questione metafisica. Rispetto alla questione gnoseologica, una volta ammessa l'autonomia della storiografia verso la filosofia della storia, il problema è già risoluto negativamente: se il fatto storico si acquista dallo spirito a posteriori, una conoscenza filosofica assoluta, e perciò a priori, è già dichiarata impossibile. Ma resta la questione metafisica: questo che noi conosciamo a posteriori mercè la ricerca

storica, *in sè* è pure a posteriori? Una cosa è ben diversa dall' altra: io posso ignorare questa semplicissima verità: $2 + 2 = 4$; e nel caso mio può darsi pure che si trovino tutti gli uomini; ma la nostra ignoranza non fa che cessi di essere $2 + 2 = 4$. Che anzi l' « in sè » è presupposto dal nostro conoscere, il quale altrimenti sarebbe un inventare arbitrario e illusorio. Così pure, la bellezza di Omero è indipendente dal mio giudizio estetico intorno ad essa: « per me » la bellezza di Omero è la bellezza che vi trovo; ma « per sè » la bellezza di Omero è una data bellezza, al cui adeguato apprezzamento io posso appressarmi mediante i molteplici accorgimenti della critica storica e in grazia della sostanziale identità dell' anima umana. C' è pure un « in sè » della storia, necessariamente determinato dalla sua natura? Se c' è il fatto storico in sè, esso è a priori: e la storia sarà veramente storia quando arriverà a impossessarsene in questa sua connaturata apriorità; la cui coscienza evidentemente sarà filosofia della storia.

6. Ma l' « in sè » del fatto storico è il postulato, non dico della filosofia della storia, ma della storia stessa. Questa, in verità, suppone che i fatti ci siano, e ci siano non come sono conosciuti (a posteriori); perchè, altrimenti, tanto varrebbe arrestarsi a quella conoscenza che dicesi ignoranza, o a quella oscura conoscenza leggendaria o frammentaria che dovrebbesi pur considerare come ignoranza della storia; ma che ci siano come sono, ossia come sono stati. Non arriveremo a conoscerli nell' intera loro genuinità, nelle mille circostanze che li determinarono in quella loro assolutamente individuale conformazione storica: non importa; la storiografia si propone, e non si può non proporre questa conoscenza dei fatti *secondo verità*, quali furono veramente: ossia, dei fatti in sè.

La tesi dello scetticismo storico non colpisce la filosofia della storia, ma la stessa storia. Una storia non è possibile, se non abbandonando cotesta tesi. Si dirà, magari, che non è possibile conoscere *tutti* i fatti; ma si dirà almeno di conoscere quelli che si dice di conoscere e che si racconta. Nè il filosofo della storia può pretendere di filosofare sui fatti che

non conosce. Di ciò che non si conosce, non è possibile assolutamente dire parola.

Ora il fatto storico *in sè* può essere diverso da quello che è? La rivoluzione francese avrebbe potuto procedere per vie diverse da quelle per cui procedette? Avrebbe potuto accadere quello che non accadde? Certo che sì; *se le condizioni di fatto fossero state diverse!* Ma queste condizioni, alla loro volta, sono altri fatti storici, ai quali si applica lo stesso principio: che essi sarebbero stati diversi, se le condizioni, in cui avvennero, fossero state diverse; e così via, per una catena che solo i fautori di un irrazionale *arbitrio* umano possono ritenere non necessaria. Certo, tra le ragioni del fatto storico devesi pur calcolare il volere umano, il volere dell' individuo: ma anche l' individuo e il suo volere sono fatti storici e anelli di quella catena.

Dunque, ogni fatto *in sè* è *a priori*, in quanto conseguenza assolutamente necessaria dei suoi antecedenti. Esso è bensì contingente (astrattamente) perchè non è da sè, come quel singolo fatto: l' esser suo è subordinato all' essere degli altri fatti; ma *nella serie* non è contingente, perchè senza di esso gli antecedenti sarebbero inconcepibili, e sarebbero inconcepibili i conseguenti: quelli perchè dimezzati della loro produttività e quindi svestiti del loro valore storico, questi perchè dimezzati della loro ragione, e quindi svestiti anch' essi del loro valore storico. Napoleone non è Napoleone senza la battaglia di Marengo; nè senza di questa si possono storicamente intendere gli eventi posteriori. Ogni fatto è contingente nella sua astratta individualità, necessario nell' intreccio organico di tutti i fatti. E poichè l' individualità concreta del fatto non è senza il nesso, il fatto storico è del tutto necessario.

Ora la coscienza della necessità, cioè della logicità del fatto storico, è la filosofia della storia. Questa suppone la storia, ma ne è l' integrazione. La suppone in tutti i particolari, in tutta la compitezza e pienezza; e perciò gli storici non hanno da preoccuparsene.

7. Contro questo concetto della filosofia storica, come visione *sub specie aeternitatis* della serie storica, si può opporre

che una tale visione è identica alla storia pura, in quanto nè anche lo storico conosce i fatti se non li conosce come sono nella loro assoluta natura, nella loro intrinseca necessità. Ma tale obbiezione cade, quando si osservi la differenza che corre tra la conoscenza del *necessario* e la conoscenza della necessità del necessario: quella, conoscenza spontanea, essenzialmente artistica: questa, conoscenza riflessa ed essenzialmente scientifica. La differenza è appunto evidentissima nel caso dell' *arte* propriamente detta, quando si paragoni con la *critica*. L' arte è la produzione inconsapevole, che cessa d' esser arte appena diventi consapevole, trasformandosi in artifizio. La critica, invece, è la consapevolezza dell' arte, cioè dell' oggetto prodotto dall' arte. Può credersi che l' artista sia o possa farsi critico di se stesso; ma il vero è che la riflessione critica isterilisce l' ispirazione artistica. Il critico è critico rifacendo l' arte dell' artista, e perciò immedesimandosi con l' anima di lui. Ma l' immedesimazione non può giungere al punto che il critico smarrisca la coscienza della sua differenza dall' artista; giacchè in tal caso la critica si trasformerebbe in arte. L' artista fa, e l' artista rifacendo scopre la logica interna al fatto artistico.

Così il filosofo della storia presuppone la conoscenza piena della storia come materia al suo filosofare; e non può avere altro ufficio, che di scoprire la logica interna degli avvenimenti quale egli la vede ripercorrendo la storia apprestatagli dalla storiografia. In questa *logica* degli avvenimenti è non solo il titolo della legittimità della filosofia storica, ma il titolo altresì della legittimità della storia.

Direi, che lo storico rappresenta il fatto da artista e il filosofo vi aggiunge il commento del critico. Guai all' artista che commenta e ragiona; guai al critico che commenta un' arte che non conosce, o non ritrae il criterio del suo giudizio dall' arte che gli sta davanti!

1903.

INDICE